La literatura

Sara Martín Alegre

Edición: Jordi Pérez Colomé
Dirección editorial: Lluís Pastor

Diseño del libro y de la cubierta: Natàlia Serrano
La UOC genera este libro con tecnología XML/XSL.

Primera edición en lengua castellana: enero 2009
© Sara Martín Alegre, del texto
© Editorial UOC, de esta edición
Rambla del Poblenou, 156, 08018 Barcelona
www.editorialuoc.com
Impresión: Reinbook
ISBN: 978-84-9788-792-2
Depósito Legal:

La UOC queda facultada expresamente por el/la autor/a para digitalizar y publicar la Obra en un repositorio en línea que será accesible al público bajo licencias Creative Commons, incluyendo la licencia ReconocimientoNoComercial-SinObraDerivada (BY-NCND), v.4.0 Internacional (jurisdicción internacional), que permitirá copiar, distribuir y transmitir públicamente la Obra siempre citando la autoría y la fuente, sin hacer un uso comercial y sin hacer obra derivada. Si la Obra es transformada, la obra generada estará sometida a una licencia Creative Commons similar o compatible con la licencia mencionada.

Nuestro contrato

Este libro le interesará si usted quiere saber:

- Por qué leemos lo que leemos.
- Cuál es el papel de los escritores hoy en día.
- Qué diferencias hay entre literatura y narrativa.
- Cómo se puede establecer qué es y qué no es literatura.
- Qué aportan a la literatura los estudios universitarios.
- Cómo varía el canon literario.

Índice de contenidos

Nuestro contrato 3

UNA INVITACIÓN A RECONSIDERAR LA LITERATURA 7

MEDIO LLENO, MEDIO VACÍO: LEER Y ESCRIBIR HOY 11

Para quién trabajan los escritores y los editores 11

El oficio de escribir 28

LA LITERATURA: DEFINICIÓN Y DEBATES 43

El problema de la novela 43

La objetividad imposible 64

EL ESTUDIO DE LA LITERATURA 73

La historia de la literatura y la esencia del texto 73

La Teoría de la Literatura: Una filosofía de la lectura 82

Los Estudios Culturales y la corrección política 91

Bibliografía 105

UNA INVITACIÓN A RECONSIDERAR LA LITERATURA

La literatura ya no es lo que era. O eso nos dicen muchas de las voces nostálgicas de un mítico pasado cuando la literatura sí le importaba, y mucho, a una sociedad en la que se valoraba la posesión de capital cultural como signo inconfundible de civilización y en la que ser lector quería decir ser educado, en el doble sentido de cortés y bien leído. La palabra escrita, sin embargo, abunda más que nunca, incluso en medios como internet, atestado de pantallas a rebosar de texto. Por otra parte, lejos de prodigarse al máximo para llegar a más lectores, las industrias editoriales viven con cierta feliz despreocupación un momento dulce con más ventas que nunca en la historia de la edición en España y en particular en Cataluña.

Pese a la evidencia más que rotunda de que la palabra escrita no corre ningún peligro de desaparecer, la progresiva pérdida del hábito de leer literatura ocupa y preocupa a quienes dedican recursos públicos a su promoción desde ministerios, consejerías y ayuntamientos. Cómo hemos llegado a esta paradójica situación de pesimismo en medio de los criticadísimos

booms mediáticos, de la intensiva propaganda de incontables libros que cine y televisión hacen a través de las adaptaciones, y de las cada vez más concurridas festividades de Sant Jordi, es un pequeño misterio que las páginas siguientes se proponen investigar y, a ser posible, resolver.

No se trata en absoluto de proponer una reflexión puramente sociológica sino de examinar las condiciones de producción, de consumo y de recepción que condicionan una parte tan fundamental de la cultura como es la literatura, reflexión que raramente se propone, como si la literatura estuviera al margen del entramado capitalista que, por lo visto, domina el mundo sin remedio.

Aunque hay maneras de publicar y de leer gratis, por ejemplo utilizando internet o, en el caso de los lectores menos adeptos a la pantalla, empleando las redes de bibliotecas públicas, también esto tiene un coste, ya que hace falta montar el servidor de la web en cuestión o pagar los sueldos de los bibliotecarios con el dinero de todos. Sólo hay que pensar en la polémica que ha levantado la propuesta de la Unión Europea para que las bibliotecas abonen un canon a los autores de los libros que prestan gratuitamente para ver que ni la escritura ni la lectura están libres de la presencia del prosaico dinero y, sobre todo, de las decisiones que toman las sociedades sobre quién tiene

que financiar el acceso a la cultura y hasta dónde tiene que llegar.

Aunque el materialismo cultural de raíz británica es una de las herramientas en las que se apoya la visión que se ofrece aquí de la literatura, sería empobrecedor limitarse a ver todo lo que ésta implica desde esta única perspectiva. El sistema de producción tiene mucho que decir sobre aquello que llamamos literatura (las etiquetas editoriales y críticas son siempre cruciales) pero no domina por completo todas las vertientes del debate en torno a qué significado tiene esta complejísima palabra.

Si los lectores quisiéramos leer más teatro, seguro que la edición respondería a esta demanda; como los lectores pedimos leer esencialmente novelas, se hace necesario usar otras herramientas críticas y teóricas, además del materialismo cultural, para encontrar una explicación a esta preferencia. Del mismo modo, las variaciones en el grado de prestigio de los escritores como colectivo pero también individualmente obedecen a cambios de gustos que el sistema de producción editorial difícilmente puede controlar.

Al contrario de lo que muchas veces se piensa, es imposible fabricar un libro de éxito –*La catedral del mar*, novela superventas de Ildefonso Falcones, sufrió diez años de permanencia en el limbo editorial antes de ser publicada– si bien es cierto que el fenómeno de la multiplicación instantánea de libros clónicos que

copian un modelo superventas es una estrategia bien conocida en el mundo editorial. Y aunque los lectores y la crítica (a menudo demasiado distanciados) tienen mucho que opinar sobre el tema de qué libros se venden en un momento dado o a lo largo de los años, quien tiene la última palabra sobre cómo y dónde se estudia la literatura son las instituciones educativas, absortas en un proyecto propio que puede dar la impresión de ir totalmente en contra de la necesidad de formar lectores para el futuro.

Este volumen, en suma, pretende averiguar a qué llamamos literatura hoy (¿quizás queremos decir ficción o narrativa?), explicar cuál es el lugar que ocupa el arte de escribir en nuestra cultura, y debatir cómo se debe estudiar la literatura (¿desde la abstracción de la teoría, o quizás desde el ideario político de los estudios culturales?). No es su propósito ofrecer una historia al estilo habitual con movimientos literarios, nombres de autores, títulos y fechas, un manual para comentar textos, ni una teoría sobre cómo se han de leer: este volumen ha sido concebido para invitar a los lectores a pensar qué, cómo y por qué leen. Si al final de su lectura, estos lectores inician su propia reflexión y se animan a contribuir al debate abierto se habrá alcanzado el objetivo de partida.

MEDIO LLENO, MEDIO VACÍO: LEER Y ESCRIBIR HOY

Para quién trabajan los escritores y los editores

El perfil del lector en España

Antes de intentar definir qué es la literatura y de explicar cómo se estudia, es pertinente e importante ofrecer un retrato lo más correcto posible de quiénes son los lectores de hoy en día y qué tipo de preferencias tienen. Sólo así podemos realmente entrar en materia con conocimiento de causa, libres de las especulaciones que rodean a la duda de qué peso real tiene la lectura de literatura en nuestro entorno.

De entrada, hay que señalar que este peso es muy pequeño si limitamos el ámbito de la literatura tan sólo a los textos que son producto de la creatividad artística de escritores interesados en explorar el lenguaje como herramienta y vehículo de expresión personal. Aunque leer es una actividad que se asocia al consumo de literatura, las estadísticas ponen de manifies-

to muy claramente que los lectores consumen preferentemente novela de entretenimiento no literaria, llamada también popular o comercial. Estas estadísticas son, por ejemplo, la de alcance estatal que encarga anualmente desde 2001 la Federación de Gremios de Editores de España y la específica para Cataluña que llevan a cabo la Associació d'Editors en Llengua Catalana y el Gremi d'Editors de Catalunya. Las dos son documentos fascinantes que dibujan un panorama muy mejorable pero no tan negativo como podría parecer.

La impresión general que transmiten estos estudios es que Cataluña y el Estado español son territorios donde se puede afirmar que abundan los lectores sólo según qué definición se dé a esta palabra. El síndrome de la botella medio vacía acompaña todas las cifras que se ofrecen y que no se corresponden con la percepción generalizada de que poca gente lee y aún menos con regularidad.

Las conclusiones que acompañan a las encuestas consultadas no comentan en absoluto la posibilidad de que los entrevistados digan mentiras o al menos medias verdades sobre sus hábitos de lectura, por evitar la vergüenza de quedar mal, pero a poco que se rasque la superficie de los criterios utilizados se ve que quizás ni siquiera sea necesario disimular. Dentro del 57,4 por ciento de lectores que hay en Cataluña según cifras del 2007 (55,5 en España, siempre en referen-

cia al conjunto de la población mayor de 14 años) se computan además de los lectores habituales que leen diariamente (27 por ciento) o diversas veces a la semana (17,5), los ocasionales que leen sólo alguna vez al mes e incluso al trimestre.

Los lectores más activos, en todo caso, leen como media 5,8 horas a la semana, tiempo que, de nuevo como media, les permite leer 13,7 volúmenes al año, es decir, aproximadamente un libro al mes. Uno de los grandes misterios de nuestra cultura es, por lo tanto, cómo cuadra esta modesta realidad con los 68.930 libros publicados en España en el 2006 y los 228 millones de libros vendidos por el conjunto de las editoriales españolas en el mismo año.

No se necesita el apoyo de las encuestas para comprender que cuanto más alto es el nivel educativo más posibilidades hay de que una persona sea lectora habitual, sin que este hecho quiera decir que la inclinación por la lectura o por la literatura sea propia de una clase social determinada. El acceso a la educación secundaria y a la universidad de las personas de origen social bajo o medio-bajo es mucho más común hoy en día de lo que había sido en el pasado reciente y es por esta causa que el nivel educativo es más significativo que el social a la hora de dibujar el perfil de los lectores (otra cosa es el de los compradores de libros).

La educación es también el factor crucial detrás del hecho de que se declaran lectoras habituales mu-

chas más personas de los 14 a los 45 años que de esta edad en adelante, dado que el índice de escolarización limitada (o incluso de analfabetismo) es en España bastante más alto en los colectivos de gente mayor, sobre todo por encima de los 65 años. En cambio, en los países europeos que tienen los indicadores más altos de lectura, como los escandinavos, la población de más edad lee tanto o más que los jóvenes.

La escuela, el instituto de secundaria y la universidad no son, en cualquier caso, fábricas de lectores bien consolidadas por mucho que los estudiantes hasta los 25 años sean el grupo más numeroso de lectores en España. Muchos de ellos leen por obligación –se dice que son lectores cautivos– y quienes mantienen el hábito de leer por placer durante su tiempo de ocio una vez acabados los estudios son muchos menos de los que habría que esperar, aunque no tan pocos como se cree. Es precisamente en la franja de edad entre los 35 y los 45, la generación educada en la masificada universidad española de los años 80 y primeros 90, donde se encuentran ahora mismo los lectores que más sinceramente se entregan a la lectura y a la literatura.

Este segmento del público lector incluye también el grupo que más libros compra, supuestamente porque tiene un poder adquisitivo medio o alto. La queja habitual de que leer es caro es, lógicamente, relativa a lo que se consideraría razonable invertir en el tiempo

de ocio (o de formación personal para los más ambiciosos). Hay quien considera perfectamente aceptable pagar 40 euros por una entrada a un concierto de rock pero no por un libro, y hay a quien opina que, precio por precio, un libro le rendirá más horas de disfrute. Ciertamente, el hábito de la lectura puede llegar a ser muy caro de mantener si se es un lector entusiasta con gustos bibliófilos; es por ello que la salud lectora de un país mejora sustancialmente cuantos más libros de bolsillo se ponen al alcance del público, tendencia que va creciendo con fluidez en el estado español y en particular en Cataluña.

El núcleo estable de compradores habituales de libros en España se sitúa en torno a las 4.000 personas 'multitud' que llenaría, por ejemplo, sólo un pequeño segmento de los 98.772 asientos del Nou Camp en Barcelona y que resulta irrisoria en contraste con la cifra de 46 millones de españoles (en Enero de 2008). Hay un segundo círculo complementario de compradores esporádicos próximo a los cinco millones, que son los que generan el fenómeno de las superventas. Los lectores españoles y los catalanes entre ellos prefieren comprar los volúmenes que leen a pedirlos en préstamo sea a conocidos o a las bibliotecas, hábito que indica con claridad que la lectura sólo aumentará si se facilita la venta de ediciones de calidad a precios populares.

Pequeñas minorías y mujeres lectoras

La supervivencia del mercado editorial requiere el número más alto posible de lectores, pero a la literatura le basta, como siempre, con una pequeña minoría. Para que una determinada manifestación literaria tome cuerpo y entre en la historia de la literatura con todos los honores sólo necesita un grupo pequeño de lectores entusiastas que incluya escritores, críticos y estudiosos capaces de transmitir su legado a otras generaciones. Vistos desde la perspectiva actual podría parecer que, por ejemplo, los textos románticos europeos eran la principal lectura de su época, el primer cuarto del siglo XIX, cuando de hecho sólo lo eran entre los que formaban la elite intelectual.

Este patrón se ha repetido en el caso de muchas otras vanguardias literarias desde la eclosión del amor cortés en la corte de Leonor de Aquitania al dadaísmo de Tristan Tzara y condiciona, como es evidente, la construcción de la historia de cualquier literatura. La extraña consecuencia es que los programas de lectura en la escuela, el instituto de secundaria y la universidad familiarizan grandes masas de estudiantes con textos literarios que en su momento llegaron a una pequeñísima minoría a la vez que, en general, excluyen los textos que rodean a la mayoría en el presente.

Los manuales de historia de la literatura que se redacten de aquí a un siglo presentarán también con toda seguridad un panorama de nuestras letras que en el futuro podría parecer muy ajustado a la realidad pero que hoy nos parecería extrañamente limitado, de la misma manera que pocos lectores del pasado reconocerían su época en la versión que mantenemos hoy y que no puede ser más que una abstracción de un panorama mucho más rico.

La literatura, en definitiva, tiene una historia *interna* ligada a pequeñas minorías que es producto de su evolución como arte y una historia *externa* ligada a cambios sociales de gran alcance, como el hecho antes mencionado de que la plena alfabetización ha multiplicado el número de lectores habituales en España.

Una de las consecuencias más debatidas de este logro educativo y social es la supuesta feminización de la lectura y de la literatura, 'supuesta' porque las estadísticas consultadas no registran diferencias notables entre el número de lectores y el de lectoras: el 41,2 por ciento de los hombres se declaran lectores frecuentes frente al 47,7 por ciento de mujeres. A pesar de las cifras, un paseo por cualquier Facultad de Letras o Filología, librería, biblioteca, presentación de libro o cola para cazar el autógrafo del escritor famoso de turno nos demuestra que son las mujeres de todas las edades quienes más interés demuestran por la lectura.

Éste es un interés sin duda creciente, producto del acceso masivo y todavía relativamente reciente de la mujer a la educación. El número de lectores, naturalmente, ha crecido también gracias a la democratización de la enseñanza pero o bien es menor que el indicado en las estadísticas o bien el lector masculino ha adoptado un perfil mucho más discreto que en el pasado. Se puede especular que esta discreción masculina se debe al efecto mismo de la mayor visibilidad de las lectoras y a la impresión cada vez más común de que leer es una actividad propia de mujeres.

Decía el popular autor Arturo Pérez Reverte que el patriarcado les ha dado una existencia tan limitada a las mujeres que sólo la lectura las ha podido compensar. Tradicionalmente, toda Europa ha excluido a las mujeres de las letras con brutal misoginia porque el patriarcado ha visto en la ignorancia la mejor arma para mantenerlas dóciles. Primeramente se limitó su alfabetización, de manera que sólo unas pocas aristócratas sabían leer y escribir. Sus obras, sin embargo, eran sistemáticamente despreciadas por el estamento literario, que era exclusivamente masculino, con la hipócrita excusa de su pobre nivel intelectual.

A partir del siglo XVIII la burguesía europea permitió que el nivel educativo de las mujeres y, por lo tanto, su capacidad para leer y crear literatura aumentara gradualmente. No obstante, por una parte se estigmatizó como demasiado masculino el deseo de

unas pocas autoras de profesionalizarse y, por la otra, se criticaron los gustos de las lectoras como demasiados femeninos y carentes de interés para los hombres (el caso más extremo todavía hoy es el de la popularísima aunque ninguneada novela rosa).

Las diversas oleadas feministas han conseguido que hoy en día las mujeres escritoras y lectoras abunden hasta el punto de que las licenciadas son mayoría aplastante en las titulaciones universitarias que giran en torno a la literatura. Como sucede siempre que las mujeres ocupan la mayoría en un área determinada, la nueva situación ha acarreado como consecuencia más negativa el creciente desprestigio de las letras dentro y fuera del mundo académico. Los hombres todavía dominan los puestos de poder en la universidad, las editoriales, la crítica y las instituciones asociadas al libro y no parece en absoluto que haya disminuido el número de escritores masculinos. Si nunca se consolida una paridad real en todos estos ámbitos (extrañamente sólo las agentes literarias son mayoritariamente mujeres) muy posiblemente se profundizará el desprestigio de las letras al tiempo que se revalorizarán otras áreas de nuestra cultura, en el sentido amplio de la palabra, donde los hombres sean mayoría (¿quizás ya está pasando con los deportes?).

La creciente omnipresencia de la mujer se alimenta también del mencionado prejuicio masculino contra ciertas lecturas que son consideradas de interés ex-

clusivamente femenino, prejuicio que sobrevive a todo tipo de cambios sociales. Las lectoras, en cambio, acostumbradas a la tradicional equiparación entre lo específico masculino y lo general universal, son mucho más eclécticas y flexibles a la hora de escoger qué leer. Una mujer se puede encontrar perfectamente cómoda leyendo novelas tan hipermasculinas como, por ejemplo, *Trainspotting* del escocés Irvine Welsh o *El club de la lucha* del norteamericano Chuck Palahniuk, virtud que hace de las lectoras un público imprescindible para todos los editores.

Por cierto: cuando le preguntaron a qué atribuía el gran éxito de su novela entre los hombres Palahniuk respondió que los lectores masculinos llevaban tanto tiempo desatendidos por una industria editorial demasiado preocupada por las lectoras que se sintieron agradecidos por la osadía de su obra. En el fondo, estas palabras sugieren que posiblemente desde que desapareció Ernest Hemingway y por efecto del feminismo iniciado en los 60 son pocos los hombres escritores que hayan querido y menos aún los que hayan podido ignorar totalmente a la lectora para dirigirse exclusivamente a una minoría de lectores masculinos.

Las preferencias de los lectores y sus límites

Sean hombres o mujeres, los lectores catalanes y españoles tienen gustos bastante homogéneos. La

gran mayoría de lectores (76,9 por ciento en Cataluña, 78,2 por ciento en España) asegura que lee literatura -categoría que comprende la novela, el ensayo, la poesía y el teatro- seguida de muy lejos por los libros de humanidades en general, manuales, libro infantil y juvenil, y libros científicos. Dentro de la categoría de literatura las diferencias son muy marcadas: la novela atrae al 88,7 por ciento de los lectores catalanes, seguida como intereses muy minoritarios del ensayo (7,4), la poesía (2,2) y el teatro (1,7).

La gran mayoría de lectores, por lo tanto, lee novelas y declara además que lee como entretenimiento, por lo cual no es nada de extrañar que sus novelas predilectas sean las diseñadas para hacer pasar un buen rato. Dominan entre ellas las de misterio (39,2 por ciento), las históricas (37,7) y las de aventuras (28,1), con un seguimiento bastante más bajo de las de temática romántica, la ciencia-ficción o las policíacas.

Estas preferencias no son ningún obstáculo para que las listas de ventas incluyan autores literarios no siempre accesibles como Juan Marsé, Almudena Grandes, José Saramago, Rosa Montero, Gabriel García Márquez, Rosa Regàs, Mario Vargas Llosa, Isabel-Clara Simó o Quim Monzó entre otros, nombres conocidos para cualquier lector habitual. Por lo visto, los lectores combinan un subgénero favorito con incursiones puntuales en otros y con novelas que a priori no están pre-etiquetadas, sean literarias o no.

Los lectores además han dado la bienvenida con los brazos abiertos a las novelas que, aparte de entretener, tienen un tono didáctico atractivo y permiten aprender sobre ciertas profesiones o épocas sin gran esfuerzo. Este placer añadido es el que explicaría que el superventas absoluto de los diez últimos años en España haya sido la larguísima y entretenida novela del inglés Ken Follett, *Los pilares de la Tierra*, tan llena de melodrama como de información -exacta o no- sobre la vida en la Edad Media.

Los adictos al placer de la lectura se muestran perplejos ante la actitud de los no lectores, en especial de quienes declaran sin ambages que no les gusta leer. Como los fanáticos del fútbol, no pueden entender que no se comparta su pasión. Para el lector empedernido, además, el rechazo de la lectura tiene un componente bárbaro que el rechazo del deporte no puede tener: es difícil comprender que alguien privilegiado con el regalo de una larga educación no quiera hacer uso de las capacidades adquiridas. La lectura, hay que insistir, no es sólo una actividad lúdica sino también el fundamento sobre el que descansa toda la transmisión del pensamiento y de la información y, por lo tanto, quien no lee declara implícitamente que no le importa en absoluto ser un ignorante.

Quizás la receta para que cualquiera de los recalcitrantes individuos que huyen de la lectura reflexionen -muchos de ellos son analfabetos funcionales in-

capaces de captar el significado de un texto aunque lo puedan leer- sea presentarles a cualquiera de los millones de personas que todavía hoy en el mundo no tienen garantizado el derecho a la alfabetización, si bien provocar la vergüenza apelando al orgullo propio para incitar a la lectura es una estrategia que raramente funciona en una sociedad que no valora la posesión de conocimientos.

Hay otro tipo de no-lector que insiste una y otra vez en que le encanta leer pero no tiene tiempo de hacerlo. La excusa de la falta de tiempo es o una mentira o un autoengaño ya que como pasa con cualquier otra actividad placentera, desde el sexo hasta la cocina, quien la disfruta encuentra tiempo como sea para practicarla (y quien no, la rehuye). Hay que reconocer que el ritmo acelerado de nuestro estilo de vida no favorece la concentración que requiere la lectura, incluso cuando se trata de una novela sencilla, concentración que siempre va más allá de la que pide ver la televisión, escuchar música o jugar un juego de ordenador. Muchos lectores acumulan libros para leerlos durante las vacaciones precisamente porque son los únicos días cuando tienen un puñado de horas seguidas para leer. Con todo, el gusto por la lectura no depende sólo de las circunstancia personales sino también del clima cultural de cada sociedad, y en la nuestra podríamos decir que la valoración de la lectura es más bien moderada.

Se ha comentado con insistencia que en las sociedades occidentales de raíz protestante hay bastantes más lectores que en las sociedades de raigambre católica por el simple hecho de que en todas las variantes del protestantismo se considera imprescindible la lectura individual de la Biblia. Como dijo una vez Gabriel García Márquez no hay novela más fascinante que los textos sagrados y sea por eso o por una piedad auténtica el hecho es que los protestantes han sido alfabetizados muy intensivamente. Lo fueron primero en las escuelas dominicales establecidas por las parroquias y más tarde en las del Estado, que, de hecho, estableció la educación primaria obligatoria por intereses ligados a la necesidad de formar obreros cualificados justo en medio de la segunda fase de la Revolución Industrial.

Por contra, la Iglesia católica ha tenido muy escaso interés en que sus fieles leyeran la Biblia o en que fueran en general capaces de realizar lecturas que les llevaran a personalizar su relación con la religión, factor que, ligado al bajo desarrollo económico, explicaría la baja alfabetización de la población en España y en Cataluña hasta prácticamente el final de la época franquista.

La popularización masiva de deportes como las carreras de coches de Fórmula 1 demuestra que cuando una sociedad manifiesta pasión por una actividad se genera aún mucho más entusiasmo de mane-

ra exponencial. En el Estado español y en Cataluña, sin embargo, el placer por la lectura se ha empezado a popularizar bastante tarde en comparación con los países protestantes de modo que el extraordinario esfuerzo que se ha hecho para pasar en poco más de dos generaciones de una alfabetización en torno a la mitad de la población a una prácticamente total se ha culminado justo en el momento en qué más rivales tiene la lectura entre las muchas formas de ocio.

Cada vez hay más gente interesada en la lectura, sin ninguna duda, pero no son más que una (inmensa) minoría en comparación con, por ejemplo, la gran mayoría interesada en ver la televisión. Mientras los seguidores del Barça o los fans de cualquier juego de ordenador tienen relativamente pocas dificultades para convencer a amigos y parientes de que vale la pena añadirse a su grupo, los lectores chocan con una dificultad crucial: para demasiadas personas ningún incentivo compensa las dificultades que supone leer.

La lectura, y menos aún la literatura, apenas genera debate público como lo hacen otras formas de ocio o de comunicación; el debate sólo aparece si un libro determinado vende mucho pero casi siempre se ciñe a su singularidad comercial. Como saben todos los lectores, lo peor de amar la lectura es que raramente se puede compartir este amor porque casi nunca se encuentra nadie que haya leído el mismo libro (excepto, por supuesto, en los cada vez más numerosos clubes

de lectura o en los chats de internet). Otras formas de ocio, en cambio, sí que prometen la entrada en una inmensa comunidad donde está solo únicamente quien quiere.

Por otra parte, en sentido estricto no hay que saber leer para tener una amplia cultura literaria. En las sociedades anglófonas crece con paso firme el negocio del audiolibro, grabación de un texto íntegro normalmente de ficción hecho a menudo por actores de renombre que se escucha como la música: en el gimnasio, haciendo deporte al aire libre o paseando, en el transporte público o en el coche, haciendo la limpieza o la colada... Este formato tan popular no acaba de triunfar en los ámbitos de habla española o catalana quizás por el fortísimo fetichismo en torno al libro tan arraigado en nuestras sociedades y por la asociación implícita entre lectura y ocio o, lo que es lo mismo, por la extrañeza ante el hecho de compatibilizarla con otra actividad no necesariamente lúdica. Aunque quizás puede suceder en el futuro, de momento es difícil imaginar que llegue a haber las mismas descargas ilegales de internet de ficheros .mp3 de audiolibros que de temas musicales.

En este último medio de expresión, por cierto, se está dando una de las revoluciones literarias más peculiares que se puedan imaginar, en concreto a nivel del hip hop, género musical en el que triunfan las competiciones basadas en apabullar al adversario uti-

lizando texto rimado. Jóvenes (la mayoría chicos) que han leído poquísima poesía, si es que lo han hecho alguna vez, se entrenan horas y horas para aumentar su capacidad de sorprender al rival con rimas ingeniosas, muy al estilo de las que, por ejemplo, los jóvenes de las casas de los Capuleto y los Montesco se lanzan a la cara al comienzo de la obra de William Shakespeare *Romeo y Julieta*.

Por culpa del hábito de la lectura rápida, individual y silenciosa, olvidamos que no toda la literatura se ha hecho para ser leída -¿qué es sino el teatro, sea en prosa o en verso?- y que el placer por la palabra estimulante es en muchos casos oral. Se puede hallar encima del escenario pero también en el cine (¿quien no recuerda las conversaciones de los gángsters de Tarantino?), en la televisión (donde ahora mismo se encuentran los mejores guionistas, como los que han dado vida al mordaz Dr. House), y en todas las letras de canciones que se memorizan de generación en generación, desde el folk más tradicional a los boleros pasando una vez más por el hip hop.

Seguro que el lector de este volumen habrá dudado de la credibilidad de la autora al leer ésta última afirmación pero hay que insistir en que Shakespeare escribió con el grado más complejo imaginable de uso de la lengua para un público mayoritariamente analfabeto que sabía escuchar, mientras que hoy se necesita una extensa práctica lectora para leer

sus obras. Este hecho demuestra que la alfabetización ha ido acompañada de la pérdida de la capacidad para disfrutar de la literatura oral hasta el punto de que erróneamente identificamos literatura con libro y lectura. Esta identificación restringida no significa obviamente que una persona que se quiera definir como culta pueda prescindir de la lectura pero sí sugiere que los lectores harían bien en recordar, parafraseando a *Hamlet*, que hay más cosas en el cielo y en la tierra del universo de la lectura y de la literatura que las que nuestra experiencia incluye habitualmente.

El oficio de escribir

Formación y profesión

Una peculiaridad desconcertante de la sociedad actual es que pese a no valorar la lectura sí que valora a los escritores, considerando su profesión como una vocación de prestigio, sobre todo en su vertiente artística o literaria. Con respecto a la recompensa económica hay que señalar que está razonablemente bien visto ser un escritor superventas aunque sea sin la apreciación de la crítica, que en estos casos se considera secundaria. Hay una gran variedad de escritores, de manera que es complicado generalizar sobre sus condiciones profesionales, si bien una cuestión en

la cual todos estarían de acuerdo es que se tiene una percepción muy errónea de las ganancias que reporta escribir un libro, basada en los pocos casos de gran éxito; de hecho, ni el prestigio crítico ni las ventas suelen garantizar la simple supervivencia profesional.

A la gran mayoría de escritores les es imposible vivir de la escritura incluso cuándo su carrera está lo bastante consolidada como para poder publicar con regularidad. Pensemos que los escritores cobran entre un 5 y un 10 por ciento del precio del libro en concepto de derechos de autor y que, a menudo si no siempre, los pagos que reciben por adelantado se hacen a cuenta de estos derechos. Unas simples operaciones matemáticas demuestran que de un libro que se venda por 20 euros con una tirada de 5.000 ejemplares (la media para los libros españoles) el autor con derechos en la franja alta cobraría 10.000 euros brutos, muy poco si tenemos en cuenta que pocos libros mínimamente bien escritos se redactan en menos de un año y que a menudo hay que invertir bastante dinero para escribir (en otros libros, en investigar...).

Como se puede ver, sólo las grandes ventas por encima de los 10.000 ejemplares y las superventas por encima de los 50.000 ofrecen recompensas económicas notables, sin que se den demasiados casos en nuestro país. La mayoría de escritores, por lo tanto, o bien son profesionales de otras áreas que escriben aparte de su trabajo habitual (o como parte de éste en el

caso de periodistas y profesores universitarios) o bien viven de escribir porque el éxito de un libro les ha reportado premios y la posibilidad de colaborar en medios de comunicación, por ejemplo con columnas en diarios y revistas, tertulias en la radio o en la televisión.

Esta realidad contrasta con el espectacular crecimiento en la última década de talleres privados y programas universitarios de escritura creativa, reforzado por el éxito de autores tan diversos como el ya mencionado Idelfonso Falcones, antiguo alumno del taller del Ateneu Barcelonès, o el aclamado autor británico Kazuo Ishiguro, formado en la Universidad de East Anglia. No obstante, como muy bien explica Stephen King en su pragmático ensayo sobre la profesión de escribir, *Mientras escribo*, sin cualidades innatas mínimas nadie se puede convertir en escritor; un escritor de talento moderado, añade King, puede sin duda mejorar si recibe formación pero tampoco llegará a ser jamás un gran autor.

Se podría decir lo mismo de cualquier otra profesión basada en un alto grado de creatividad, excepto por una diferencia idiosincrásica. Ninguna persona con un gran talento para la arquitectura podría ejercerla como profesional sin recibir una larga formación en la universidad y en los estudios de los arquitectos profesionales. Los escritores, en cambio, no sufren estas restricciones de manera que nadie

se extraña de que perfectos desconocidos publiquen obras de valor o éxitos de ventas.

La formación que se recibe en los talleres y programas de escritura creativa no es en absoluto superflua, ya que acostumbra al potencial futuro escritor a recoger opiniones de los otros lectores en el aula, pero no es imprescindible. Se podría decir, en suma, que ayuda pero no cualifica.

Más de un docente especializado en escritura creativa se queja de que muchos estudiantes creen que no tienen que leer para escribir bien, error monumental que delata hasta qué punto tan profundo se malinterpreta la profesión de escribir. Para ser escritor no basta con ser lector pero sí que es imprescindible leer mucho, justamente para aprender de lo que los otros han escrito, sea por imitación o por rechazo. Para tener un estilo propio hay que entender cómo otros escritores han forjado el suyo; sólo llega a tener voz propia quien sabe innovar, es decir, imitar con un toque original ya que la escritura nunca puede ser totalmente nueva: si lo fuera, nadie la podría leer.

También se llega a tener una voz propia y un estilo único si se evitan los trucos y las técnicas más convencionales, actitud que pide hacer un esfuerzo suplementario porque siempre es más sencillo escribir utilizando frases manidas. Dado que muchos libros escritos con poco cuidado (y aún menos talento) llegan a lo alto de las listas de ventas, los lectores llegan

a la muy errónea conclusión de que no debe ser tan difícil producir un éxito editorial. Por esa razón, precisamente, a menudo creen que talleres y universidades les pueden dar las herramientas suficientes para fabricar un superventas sin pasar por el calvario de leer y escribir con tesón. No se dan cuenta de que si fuera tan fácil todos los libros serían superventas; ni los mismos autores de *best-sellers* saben cuándo tienen uno entre manos hasta que las ventas lo corroboran.

Los autores tienen hoy en día sus derechos protegidos por legislación que les garantiza el cobro de *royalties*, que nadie traducirá su obra sin permiso ni la plagiará, y también que sus herederos disfrutarán de su legado durante un extenso periodo (70 años en España). La protección legal del autor -idea aparecida a la par que la imprenta- hace posible su profesionalización, si bien habría que debatir hasta qué punto es deseable que la escritura de cariz creativo sea una profesión. Ciertamente, hay autores de una inmensa productividad, como el extraordinario Jordi Sierra Fabra, a quienes ser escritor a tiempo completo les sienta de maravilla. Otros, sin embargo, tienen talento para tan sólo una o varias obras y en su caso es pedir demasiado que produzcan con regularidad a un nivel aceptable.

El crítico académico británico Ken Gelder argumenta que todos los escritores populares (los no literarios) tienen tendencia a ser muy prolíficos y que por

ello entienden su trabajo como un simple oficio, mientras que los autores literarios (Gelder se reserva el epíteto de 'autor' sólo para este grupo) trabajan motivados por una alta vocación artística que limita su productividad. Este absurdo razonamiento lleva a la conclusión de que a partir de la publicación de un cierto número de libros se deja de ser 'autor' para pasar a ser un simple escritor de oficio, pero pone de manifiesto muy juiciosamente un hecho que no suele entrar en debate: la publicación regular a que obliga la profesionalización no siempre favorece la pura creatividad.

Demasiado a menudo, autores (en el sentido general y no restrictivo de Gelder) que, para decirlo al estilo romántico, sólo llevan en su interior un libro se encuentran desarrollando una carrera literaria con una serie de libros de escaso interés, incapaces de asumir tanto ellos como sus agentes y sus editores que no tienen nada más que aportar. Por eso podemos calificar de muy valiente a la autora india en inglés Arundhati Roy quien, agobiada por el éxito crítico y de ventas de su extraordinaria primera novela *El dios de las pequeñas cosas* decidió no publicar ninguna más, no por miedo al fracaso sino para eludir la trampa de tener que publicar por obligación.

Sin erosionar los cimientos de la profesión de escritor, sería deseable abrir un segundo nivel de dedicación a la escritura, favorable a las obras escritas por

personas que sin querer profesionalizarse tienen cosas de sustancia que decir. Una gran parte de la mejor escritura del pasado fue producida por personas que veían esta actividad como una más en su vida (fueran aristócratas, clérigos, profesionales liberales, amas de casa o damas solteras) y no hay ninguna razón por la cual ahora no pueda pasar lo mismo. Se dice que en la vida hay que plantar un árbol, tener un hijo y escribir un libro pero no es necesario amar la jardinería, tener familia numerosa y convertirse en escritor profesional, y menos aún si se hace por compromiso.

Vocación y recompensa

Esta diferencia entre vocación y profesión es la fuente de muchas distorsiones en la percepción de los géneros que más atraen a los lectores y a los autores.

A los novelistas se les reconoce sin titubeos el deseo de profesionalizarse porque el mercado editorial para el cual trabajan es muy amplio; se entiende además que escribir una novela implica una inversión de tiempo y de energía que raramente invertiría un autor *amateur*. Y a la inversa: si una persona se declara novelista *amateur* se le respeta la vocación porque se entiende que puede ser rentable a la larga, con un poco de suerte. El ensayo es un terreno peculiar por el hecho de que la mayoría de quienes lo practican son periodistas, docentes universitarios o profesionales li-

berales, con relativamente pocos casos de profesionalización en el género en comparación con la novela.

Quienes más dificultades pasan a la hora de hacerse respetar como autores se encuentran, paradójicamente, en extremos bien opuestos de la profesión de autor. Por una parte, están los que podríamos llamar autores vocacionales puros por su pequeño número de lectores: los poetas y los dramaturgos; por la otra, los considerados mercenarios puros, tales como los guionistas para cine, televisión, radio y, desde hace pocos años, juegos de ordenador.

El público que compra volúmenes de poesía está en torno a las 1.500 personas en España, cantidad que no puede garantizar la profesionalización de ningún poeta español, sin que por ello proteste nadie, ni siquiera los propios poetas. La notable asistencia de público a los diversos festivales poéticos es un claro indicio de que hay un mercado para la poesía más amplio de lo que podría parecer pero es también indicio de que es necesario cambiar radicalmente sus vínculos con el libro y potenciar su valor como espectáculo. Los muchos videos colgados por aficionados en la página web de YouTube ilustrando lecturas de poemas sugieren también que hay un creciente interés en la poesía fomentado por el medio audiovisual.

Eso no significa para nada su trivialización sino todo lo contrario: la poesía no puede sobrevivir sólo como lectura porque la leemos demasiado deprisa y

en silencio, con total sordera y desprecio de su musicalidad. Es en el recitado (o en la grabación) donde tiene que encontrarse el espacio propio del género. La propuesta de que los poetas se ganen la vida haciendo giras y grabando CDs y videoclips como si fueran estrellas del rock o de pop puede parecer grotesca pero puede parecerlo menos si insistimos de nuevo en que la música popular ha recogido el testigo del disfrute de la palabra oral.

Que Leonard Cohen o Bob Dylan reciban tantos galardones por sus valores poéticos no es incidental, como tampoco lo es, por ejemplo, la productiva asociación entre el poeta catalán Miquel Martí i Pol y el cantautor Lluís Llach. No se trata, obviamente, tan sólo de componer canciones aprovechando la lírica de los poemas sino de acostumbrar al público que admira ciertas canciones por la belleza de sus letras a que hay poesía tan o más interesante más allá de la música, poesía hecha con la sonoridad misma del lenguaje.

Un número notable de universidades europeas y norteamericanas ofrecen becas a escritores residentes de prestigio para que trabajen en un ambiente creativo y sin tropiezos económicos. A cambio, los escritores honran, por así decirlo, a la institución que los acoge produciendo obra literaria al máximo de su capacidad artística. En España no existe esta costumbre y por eso fue muy criticada e incluso ridiculizada la estancia como autora residente de la escritora Lucía

Etxebarría en la universidad escocesa de Aberdeen hace ya unos años.

A causa de las dificultades para profesionalizarse, muchos escritores residentes suelen ser poetas que encuentran en las prensas universitarias un medio bastante receptivo a la publicación de géneros literarios minoritarios de calidad. Esta práctica es a menudo criticada porque vincula a poeta y universidad mediante una relación demasiado parecida a la del antiguo patronazgo aristocrático, alejando a la poesía aún más de la profesionalización. Quizás no es necesario ser tan remilgado. Más vale tomar ejemplo a estas universidades y a instituciones españolas tales como la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores o la nueva Casa del Poeta de la Asociación Cultural Olifante.

No hay que olvidar tampoco que la poesía ha encontrado en internet un medio bien adecuado para estimular la creatividad de la manera más democrática y accesible posible. Quizás en un día no muy lejano la poesía dejará el libro para circular libremente entre millones de internautas. Tal vez así se llegue a alejar incluso del ideal de la profesionalización para volver a circular, paradójicamente, tal como circulaba en los pequeños círculos aristocráticos del pasado. Siempre, claro está, que los poetas acepten la posibilidad de trabajar al margen del mercado, algo posiblemente demasiado utópico.

Mientras el poeta podría llegar a liberarse del peso del mercado sobre su producción, no se puede decir lo mismo de los dramaturgos y guionistas, quienes dependen siempre de la puesta en escena de sus obras. Este 'siempre' suena quizás excesivo si pensamos que las obras de teatro se leen y estudian como literatura, y que cada vez son más los guiones que se publican. Es necesario subrayar, no obstante, que ni obras teatrales ni guiones se escriben para ser publicados sino para ser representados por actores en escena, delante de una cámara de cine o televisión, o en un estudio radiofónico. El formato libro no es más que un pobre sustituto de aquello en que se convierte el texto cuando es interpretado por los actores, de la misma manera que a la partitura le hace falta un músico que la interprete.

La gran diferencia entre el estatus del dramaturgo y el del guionista, que son a menudo la misma persona, depende precisamente del estatus del que disfruta la obra impresa como texto literario. El guión se transforma en una película, obra que prevalece en la percepción del espectador incluso en los rarísimos casos en que se rueda otra película basada en el mismo guión. Muchos de quienes se definen como grandes aficionados al cine minimizan el hecho de que sin guión -sin escritura- no puede haber película; para más escarnio, la inmensa mayoría de críticos y de espectadores identifican equivocadamente al director

como autor único de la película y casi nunca se molestan en averiguar quién es el guionista.

En contraste, nadie osaría afirmar que al director de una obra de teatro le corresponde un grado de autoría mayor que al dramaturgo, por la sencilla razón de que la publicación del texto garantiza la autoría del dramaturgo y posibilita, vista la naturaleza efímera del teatro, que haya múltiples producciones, sin que ninguna pueda suplantar al texto. No hay que olvidar, sin embargo, que en los dos medios hay una clara pugna por la autoría entre autor y director motivada por el hecho de que el director ve muchas veces al escritor (sea dramaturgo o guionista) como su rival. Es por ello que, con excesiva frecuencia, los narcisistas directores teatrales de la última hornada se explayan manipulando las obras de autores clásicos que difícilmente los cuestionarán desde sus tumbas.

Aunque las obras de teatro y los guiones son básicamente el mismo género dramático escrito para distintos medios (los dos se basan en crear situaciones y en organizar el diálogo en torno a ellas), el desprecio habitual que soporta el guionista se deriva del hecho de que se le trata siempre de mercenario, imagen negativa que han cultivado muy interesadamente los productores con el fin de abaratar el alto coste de hacer películas. El guionista está siempre obligado a vender los derechos sobre su guión al productor, de manera que éste y el director pueden cambiarlo tanto co-

mo les complazca, situación muy distante de la del dramaturgo, normalmente respetado como autor literario.

Se asume erróneamente que la remuneración, generosa en comparación con la de un dramaturgo pero irrisoria comparada con la del director y los actores, compensa al guionista por los ataques contra la integridad de su obra. Lejos de ser así, el guionista sufre a causa de su bajo prestigio y vive en una situación de constante explotación en la que su creatividad es perpetuamente despreciada. Esta situación esperpéntica hace que los guionistas de calidad traten de publicar sus guiones con el fin de reivindicar sus virtudes ante el estreno de una película insatisfactoria y también porque saben que sólo el libro puede asentar y proteger su identidad como autores.

El autor teatral tiene, en cambio, a su favor una larga tradición literaria que lo protege de este maltrato -excepto cuándo escribe guiones. Son notables en este sentido los casos del premio Nobel británico Harold Pinter y de su compañero de profesión y nacionalidad Tom Stoppard, seguramente los dos mejores autores teatrales vivos en lengua inglesa, con permiso del americano David Mamet. Es muy habitual que los estudiosos de la literatura inglesa escriban monografías sobre sus obras teatrales, separándolas con sumo cuidado de los numerosos guiones que han escrito para el cine bajo el absurdo doble supuesto de que,

de un lado, los guiones no son obra creativa ya que se hacen por dinero y, del otro, el teatro se escribe estrictamente por amor al arte. Otros dramaturgos como el ya mencionado Mamet, quien es también un brillante guionista y director de cine, parecen haber encontrado un mejor equilibrio en el trato que reciben de los críticos por su doble vertiente. Estamos, no obstante, aún muy lejos de comprender que en nuestra sociedad actual tiene igual o más impacto la escritura de los ignorados guionistas de cine y de televisión que la de los admirados novelistas.

LA LITERATURA: DEFINICIÓN Y DEBATES

El problema de la novela

La novela en el conjunto de la literatura

La literatura es el conjunto de textos en los que el dominio artístico de una lengua se muestra en su máximo grado de esplendor, sea en verso o en prosa. Para crear literatura, es decir, para manipular el lenguaje escrito u oral de manera que genere un placer estético, hay que tener un talento innato, que podemos llamar poético al modo romántico o, más genéricamente, estilístico o lingüístico. Ese talento, como ya se ha subrayado, se desarrolla necesariamente con el hábito de la lectura y con la práctica asidua de la escritura.

Requisito imprescindible para crear literatura es tener la intención de exaltar los valores estéticos del texto, que se escribe por razones narcisistas de autoafirmación y de expresividad artística, pero también por el motivo altruista de querer complacer al lector.

Pese a que los escritos que valoramos como literatura se enmarcan mayoritariamente dentro de los géneros aceptados como típicamente literarios, podría ser literario incluso un tratado de física cuántica si su autor encontrara valor y placer en el esfuerzo de dotar de atractivo estético a su palabra más allá de la funcionalidad de la prosa académica. La literatura, como se puede ver, no es la esencia de ningún modo ni género sino el fruto de la confluencia del talento del escritor con su intención de ser creativo en el uso de la lengua.

Como cualquier otra definición de la literatura, ésta, más que despejar, abre interrogantes. La literatura no se puede definir con precisión, y ahora menos que nunca, porque los criterios que utilizamos mezclan ideas muy heterogéneas sobre los valores estéticos y sobre la noción de placer, integrando además, según el criterio de quien define, las cambiantes condiciones materiales de producción y consumo en las que se crea literatura. La pieza clave, sin embargo, la que complica cualquier definición es la exaltación de la novela como género central tanto de la producción literaria como de la producción narrativa, diferencia que a los mismos lectores les cuesta reconocer.

Es esencial saber separar el gusto por la literatura del gusto por la narrativa, cosa que se puede hacer con una sencilla reflexión a cargo del lector de este volumen. Si al lector le gusta la poesía, prefiere las no-

velas introspectivas en las que se distorsiona la trama lineal, ve teatro o bien clásico o bien experimental, y disfruta del cine alejado de los supuestos estéticos de Hollywood, muy probablemente se trata de una persona con inclinación por la literatura. Si sus lecturas poéticas se limitan a su educación, escoge las novelas por la contundencia y claridad de su trama, prefiere sobre el escenario los musicales y las comedias, y le encantan las películas (sean o no de Hollywood) con una historia impecablemente estructurada, se trata también muy probablemente de una persona que disfruta de la narrativa por encima de la literatura.

Seguro que quien se identifique con la segunda opción sospechará algo nervioso que se le ha convertido en objeto de burla. Al contrario: en las páginas siguientes se explica (o se intenta) que no hay modelos superiores ni inferiores de consumo cultural sino modelos *diferentes*. Y ninguno de ellos está libre de mezclas ni de contradicciones.

Los ejemplos de Shakespeare y Dickens

Empezamos por reflexionar en torno al trato recibido por dos de las mayores figuras de la literatura inglesa y universal: William Shakespeare y Charles Dickens. Los dos trabajaron con un grado máximo de esfuerzo durante décadas en las que crearon muchas obras maestras, lo cual podría explicar que el primero

decidiera retirarse con sólo 49 años y el segundo muriera agotado de un ataque de apoplejía a los 58. Su gran talento encontró expresión en el modo y en el género literario más adecuado para cada uno: el teatro mayormente en verso y la novela en prosa, respectivamente. Otros miembros de su profesión quizás se esforzaron en el mismo grado pero no tenían suficiente talento, o bien tenían un talento comparable pero no se esforzaron en sacarle rendimiento. Los grandes genios literarios, así pues, son quienes no sólo conocen la medida exacta de su talento y sus usos sino también quienes saben sacarle el más alto rendimiento creativo posible.

Shakespeare era un autor comercial que trabajaba para un singular negocio teatral, inventado por la generación anterior a la suya, en el cual la creatividad artística era un concepto subordinado a la necesidad de vender entradas. Con razón se dice que si viviera hoy, Shakespeare sería un guionista de Hollywood. Tan poca era su preocupación por la supervivencia de sus obras que Shakespeare nunca las editó: las obras que reverenciamos hoy son textos compilados a golpe de memoria por actores de su compañía y pulidos por generaciones de filólogos.

Hasta que los románticos alemanes no certificaron entre finales del S. XVIII y principios del XIX que Shakespeare era un genio poético su estatus había sufrido fuertes oscilaciones, hasta el punto de que, por

ejemplo, durante cerca de 150 años a los espectadores que iban al teatro a ver *La tempestad* se les ofrecía sin reparo alguno una rescritura realizada a finales del XVII para adaptar las obras 'bárbaras' del bardo de Stratford-upon-Avon a los patrones 'civilizados' del neoclasicismo.

El emergente imperio británico, sin embargo, encontró en la canonización romántica de Shakespeare como gran icono literario un fabuloso instrumento de expansión cultural colonialista, además de un eje vertebrador de primera magnitud para el proyecto educativo nacionalista dentro de sus fronteras: en las colonias los nativos conquistados admirarían a Shakespeare y de paso a sus conquistadores; en la metrópoli, todas las clases sociales se unificarían en una sola orgullosa nación británica imperialista, fundamentada en una educación pública que todavía hoy evita con mucho cuidado cualquier posibilidad de evaluar críticamente las obras del célebre dramaturgo.

Esta canonización se pudo llevar a cabo porque el Romanticismo exaltó a Shakespeare como genio poético más que teatral, concepción que lo situó en una categoría muy superior a la de cualquier dramaturgo. No todo lo que escribió Shakespeare está en verso y es bien sabido que muchos de sus personajes humildes hablan generalmente en prosa, pero el factor que cautivó a los románticos fue sobre todo su fabuloso dominio de la lengua en el ámbito más exigente, que

es la de la poesía. En suma: no son en absoluto sus historias siempre recogidas de otras fuentes, ni la organización a menudo caótica de sus tramas, ni la dudosa universalidad de sus personajes los factores que hacen de Shakespeare el inmenso artista literario que es, sino la fuerza, la riqueza y la sorprendente maleabilidad de su estilo (del cual, evidentemente, nos llega un pálido reflejo en traducción).

En el caso de Shakespeare, así pues, se ha disimulado la naturaleza mercenaria de su actividad profesional como escritor comercial y se han exaltado sus obras como creación poética, estrategia facilitada por el antiquísimo pedigrí del teatro como género literario, pedigrí que se remonta a la época griega.

Charles Dickens, en cambio, hombre que adoraba el teatro pero que aplicó un genio lingüístico sólo comparable al de Shakespeare a la novela, ha sido víctima durante un siglo como mínimo de una idea extraordinariamente potente y perversa que envenena todo el entendimiento de lo que es la literatura y la lectura. Entre los críticos más exquisitos, los novelistas con aspiraciones literarias y sus lectores está muy arraigado el prejuicio de que detrás de cualquier obra de éxito comercial no puede haber verdadera literatura, de manera que se niega que exista incluso en el caso clarísimo de Dickens (y a pesar, claro está, de las circunstancias profesionales de Shakespeare).

Los prejuicios contra artistas como Dickens, que además de genios literarios son narradores de primera clase admirados por masas de lectores, surgieron primero de entre sus compañeros de profesión. Esos prejuicios fueron alentados, sobre todo, por los autores interesados en desvincular la novela de sus orígenes populares como narración de fácil consumo para reconvertirla, ya en la segunda mitad del siglo XIX y más tarde bajo el paraguas de los movimientos de vanguardia del XX, en un nuevo género experimental más próximo a las exigencias artísticas e intelectuales de la poesía y del ensayo.

Estos prejuicios contra la novela popular encontraron una fuerte resonancia entre los críticos literarios y sociales, alarmados por el rápido crecimiento de las masas y de la cultura de consumo (o mejor dicho, del consumo), desde Matthew Arnold a José Ortega y Gasset en un arco temporal que coincide con la implantación de la educación primaria y secundaria en la escuela pública europea y con el establecimiento de la filología centrada en las lenguas modernas en las universidades prácticamente de todo Occidente.

Como parte de cualquier proyecto educativo la literatura deja de ser un espacio de disfrute y de creación para pasar a ser una materia organizada según ciertos criterios de selección (tema en el que profundizaremos en la siguiente sección), de la cual hay que examinarse al final de un exigente proceso de apren-

dizaje. Lo que nos interesa de momento es que mientras es sencillo justificar la inclusión de Shakespeare dentro de este modelo educativo por la dificultad de leerlo –cada vez mayor, a medida que los usos lingüísticos de las nuevas generaciones se distancien de su inglés poético del Renacimiento– se excluyen de la formación del estudiante los novelistas que no presentan ningún problema de accesibilidad y aquellos géneros considerados de menor interés literario, como el ensayo en cualquiera de sus muchas variantes. El resultado es que al enseñar literatura sin contrastarla con lo que no es literario, los estudiantes no entienden sus fundamentos. La asocian, además, con una serie de dificultades lingüísticas, estilísticas y de interpretación que los alejan del placer de leer.

Irónicamente, es el criterio de dificultad el que permitió a mediados del siglo XX incorporar a Dickens al canon de la literatura inglesa y, por consiguiente, a la educación, una vez su exuberante prosa victoriana pasó a ser demasiado rica en contraste con la del presente como para que el estudiante y el lector común la disfrutaran sin la supervisión del especialista. Quizás en el pasado Dickens había sido básicamente un autor comercial de gran popularidad pero, dado que sus equivalentes de mediados del s.XX escribían con un estilo mucho menos exigente, pudo ser ya incluido en la lista de grandes autores literarios sin que por ello se revalorizara el papel que jugaron en

su éxito comercial sus cualidades como narrador, es decir, su asombrosa habilidad como constructor de tramas.

Las instituciones culturales y educativas, en resumidas cuentas, dedican esfuerzos a etiquetar ciertos textos como literatura sin dar criterios claros para identificarla ni aceptar el hecho de que al público le interesa la narrativa en cualquiera de sus formas, incluso la audiovisual, más que la literatura. Olvidan que todo lo que se reprime, como explicó Freud, acaba volviendo todavía con más fuerza; así pues, a pesar de los repetidos intentos de ningunear la novela popular que escribían autores como Dickens, lo único que su rechazo ha provocado es un claro descenso de la calidad literaria de la prosa en que se escribe hoy, compensada en los mejores casos por una energía narrativa ausente en la novela literaria, demasiado pendiente de sus juegos experimentales y de su minimalismo conceptual.

La merma de calidad literaria de la novela popular del XIX hasta acabar siendo no literaria en el XX –la distancia que media entre Dickens y los superventas actuales– tiene una clara lógica: marginada por la crítica 'seria' y por las instituciones educativas, la novela popular ha sobrevivido desde tiempos decimonónicos adaptándose a su público; éste, tan avergonzado por encontrar placer en su lectura (placer estigmatizado como mera 'evasión') no ha sabido articular jamás

una defensa clara de sus gustos. Sin otro estímulo que las ventas, los escritores han optado por aplicar su talento preferentemente a explotar el gusto del lector por la construcción de la trama, legado en última instancia del folletín, género del cual la obra del mismo Dickens también deriva.

Una confusión con toques cómicos

La confusión reinante hoy día en relación con la literatura incorpora a menudo toques cómicos e incluso patéticos: la Real Academia de la Lengua Española cuenta entre sus miembros al novelista Arturo Pérez Reverte, narrador amenísimo pero en modo alguno escritor literario (sus méritos, al parecer, son el dominio de la jerga criminal del s.XVII, período en el que sitúa la acción de su serie sobre el Capitán Alastriste). Su presencia en la Academia entra pues en franca contradicción con la misión de esta institución que, según su antiguo lema, 'limpia, fija y da esplendor' al lenguaje castellano.

Los casos de éxito más reciente en España y en Cataluña como el trío formado por Carlos Ruiz Zafón, Albert Sánchez Piñol e Ildefonso Falcones demuestran también una grave confusión de categorías entre narrativa y literatura, que podría parecer típicamente nacional, si no fuera porque en Estados Unidos el popularísimo Stephen King ha entrado con to-

dos los honores en la lista de premiados con el prestigioso National Book Award a toda una trayectoria, cosa que ha horrorizado más de lo que lo harían sus novelas góticas al principal crítico americano, Harold Bloom. Sencillamente, como no tenemos forma alguna de honrar a los mejores narradores los hemos reinventado con gran desatino como escritores literarios, hasta el punto que algunos han llegado a confundir sus propios méritos y han creído ser lo que no son.

El mismo Bloom nos servirá para tratar de aclarar esta confusión cogiendo como punto de partida un despropósito suyo por el cual advierte que cuando los niños leen los libros de la saga *Harry Potter* no aprenden a leer sino a pasar páginas. Curiosamente, J.K. Rowling, autora de este largo conjunto de siete novelas que millones de lectores han devorado con pasión (y con gran atención al detalle como demuestran las muchas páginas web dedicadas a la saga), recibió el premio Príncipe de Asturias a la Cooperación Internacional el mismo año 2003 en el que la influyente intelectual americana Susan Sontag y la activista feminista marroquí Fatima Mernissi ganaron conjuntamente el de literatura. J.K. Rowling no se merece recibir premios a su tarea literaria ni podrá aspirar nunca al Nobel -ella es narradora, no autora de literatura- pero resulta muy extraño premiarla en una categoría de aparente contenido político y más bien apropiada para una ONG; a esta peculiaridad se suma el hecho

de que las otras dos autoras premiadas, ambas excelentes, son más conocidas por su activismo político de impacto internacional que por los valores literarios de su obra.

A los aficionados potterianos que lean este volumen quizás les vendrán muchas ganas de enviarle un mensaje de *email* bien furioso a la autora por atacar los méritos literarios de su adorada J.K. Rowling (más de un escritor literario sentiría profunda envidia de este apasionamiento). Hay que subrayar, sin embargo, que no tener méritos literarios no quiere decir no tener ninguno, como piensan el profesor Bloom y la mayoría de críticos literarios: el problema, desde luego muy engorroso, es que no se han definido con precisión cuáles son esos otros méritos.

Si Schoenberg y Sting no se ponen en la misma categoría aunque los dos sean músicos, ¿por qué sí que se insiste en hacerlo con todos los novelistas?

Saber interesar al lector de modo que pase las páginas a buen ritmo es, a diferencia de lo que piensa Bloom, un altísimo mérito (¡ojalá este volumen lo consiga!). Si no se sabe reconocer y honrar es porque prevalece la idea incorrecta de que facilitarle la tarea al lector es sencillo mientras que lo realmente meritorio es complicarle la lectura, como hace toda la narrativa literaria experimental con el singularísimo James Joyce al frente. Joyce tiene un talento y un mérito altísimos pero muy distintos de los de J.K. Rowling: ni ella

podría escribir un segundo *Finnegans Wake* ni él podría haber escrito la serie sobre Harry Potter. Quien crea que sus talentos son conmensurables por el mismo criterio está tan confundido como quien crea que Schoenberg y Sting son comparables.

Por cierto, quien opine que ya le gustaría a la pobre Rowling escribir como Joyce se equivoca: no todos los autores tienen ambiciones literarias; para muchos, como ella, la prioridad es escribir las historias que necesitan narrar. Quien piense que Joyce jamás querría ser el autor de los libros de Harry Potter porque aspiraba a ser reconocido como artista, seguramente acertará pero deberá asumir también sus prejuicios contra la narrativa no literaria.

Si esta cuestión no se ve en estos términos es porque se han dedicado grandes esfuerzos a institucionalizar en muchos ámbitos, desde la universidad a la crítica de los diarios, la literatura –de la cual Joyce es uno de los grandes genios– sin hacer un mínimo esfuerzo por explicar las razones por las cuales los lectores de a pie prefieren la narrativa de autores como Rowling. Y cuando se ha hecho ha sido casi siempre con el objetivo de criticar a estos mismos lectores por su pertinaz ignorancia o para diseccionar fenómenos presentados como meramente comerciales.

A poco que nos esforcemos, sin embargo, veremos que mientras Joyce era un genio poético que, como Shakespeare y Dickens, manipulaba a su antojo el

lenguaje, provocando a sus entregados lectores hasta la extenuación con sus rebuscados juegos literarios, Rowling es –al igual que Dickens- una gran maestra en el arte de construir tramas densas, repletas de personajes memorables, y diseñadas para aprovechar al máximo los numerosos elementos que las componen sin que el lector se pierda en su complejo laberinto. Joyce nos hace sentir lectores sofisticados y nos reta a encontrar nuestros límites en relación al disfrute de la literatura; Rowling quiere saber hasta dónde llega nuestra capacidad de seguimiento narrativo y nuestra implicación emocional con sus personajes. Son talentos y propósitos radicalmente diferentes, pero de ninguna manera inferior el uno al otro porque no son equiparables.

La forma y el contenido

Un segundo prejuicio que genera gran confusión (¡o una segunda confusión que genera grandes prejuicios!) es la mala comprensión de las relaciones entre forma y contenido, con diversas ramificaciones.

En primer lugar, ni siquiera si hubiera sido escrita con todo el talento literario del mundo podríamos aceptar como obra maestra la autobiografía de Adolf Hitler, *Mein Kampf*, por obvias razones ideológicas. ¿O sí podríamos? Si aceptamos que el mérito literario radica en el dominio de la lengua, quizás un escritor de

primer orden sí podría llegar a publicar una obra ideológicamente intolerable (los defensores de la corrección política opinan que gran parte de la literatura entra de hecho en esta categoría).

En segundo lugar, a pesar de ser de interés literario no todas las grandes obras ofrecen un contenido atractivo excepto para los especialistas, cómo sería, con toda sinceridad, el caso del *Ulysses* de Joyce.

En tercer lugar, aunque la novela postmoderna ha hecho mucho por romper barreras estilísticas, el miedo a contaminarse del odiado realismo social decimonónico y su insistencia en el individualismo de clase media más feroz ha hecho que la novela literaria actual haya quedado incapacitada para representar grandes áreas de la sociedad del presente: el mundo del trabajo (el escritor francés Michel Houllebecq critica sus efectos enajenantes pero no explica cómo funciona), el de la investigación científica y tecnológica, el del comercio, el de la política, e incluso el del consumo y el ocio.

En cuarto y último lugar, la estrategia de *apartheid* crítico a la cual se ha sometido a la novela no literaria ha hecho que cualquier tema que toque se excluya como tema potencialmente literario; al mismo tiempo, a los novelistas con talento literario que han practicado novela popular se les continúan negando sus méritos.

Se piensa erróneamente que el subgénero al cual se asigna una novela a causa de su temática determina

necesariamente su calidad narrativa y literaria, cuando son factores que no tienen nada que ver: se puede hacer una espléndida novela de detectives que no sea literaria y en cambio tenga grandes méritos narrativos, pero también se puede optar por crear literatura usando temas propios de la novela de detectives.

Ahora bien, a pesar de que la temática de la investigación profesional de crímenes ha conseguido entrar en España dentro del territorio aceptado por los críticos y por los autores literarios –seguramente gracias al ejemplo del Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán, o por su realismo social, siempre respetado en nuestro país– esto no significa que un autor literario tenga mayor capacidad para escribir una buena novela de detectives. Con frecuencia el lector habitual del género, interesado por su temática pero no necesariamente por la literatura, encuentra carencias en las novelas escritas por autores literarios y, sencillamente, prefiere leer a autores populares que den más importancia a la trama.

Vista esta división hay dos tipos de novelistas que viven situaciones de frustración similares: por una parte, el autor que piensa que sus temas merecen tanta o más atención que los de los novelistas literarios y que se frustra porque el lector exigente lo ve como simple novelista popular y trivial; por la otra, el escritor que, interesándose por tocar una determinada temática, no domina las herramientas habituales del

género al cual pertenece su tema y se frustra porque el público que busca entretenimiento lo considera pretencioso. Cojamos dos casos: uno, *Parque Jurásico* de Michael Crichton; otro, *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad.

La reputación de Crichton, fallecido en 2008, es la de ser un fabricante de superventas sin otra pretensión que acumular montones de dinero, acusación que podría ser cierta pero que debería ser irrelevante en una sociedad como la nuestra en la cual todo el mundo se mueve por dinero y muchos lo ganan con actividades más que banales. Mucho más importante es el hecho de que ningún novelista literario –de los que supuestamente tienen fuerte impacto cultural– se interesó por el tema de los peligros muy reales que comporta la ingeniería genética moderna antes de que lo hiciera Crichton en *Parque Jurásico* (cuando Aldous Huxley escribió *Un mundo feliz* la oveja Dolly era sólo una fantasía).

Los que posteriormente han escrito sobre el tema, como Kazuo Ishiguro o Margaret Atwood, no han generado ni por asomo el debate social que incitó el *best-seller* de Crichton, ayudado por la espectacular adaptación cinematográfica dirigida por Steven Spielberg. Crichton quizás no inspiró acciones políticas y legislativas inmediatas -ningún novelista lo hace hoy en día- pero sí que puso en el mapa conceptual de muchas personas ideas que nadie había divulgado an-

tes. Como género la novela apenas cumple la función de cuestionar a fondo nuestra visión del mundo pero, según sugiere el ejemplo de *Parque Jurásico*, son los novelistas no literarios los que tratan los temas más candentes y los literarios quienes más atrapados están en el círculo cerrado que es hoy la literatura (con siniestras excepciones como la *fatwa* lanzada hace años por fanáticos islamistas contra Salman Rushdie, autor de *Los versículos satánicos*).

Joseph Conrad, por otra parte, un polaco que a los 40 años decidió dejar la marina mercante para profesionalizarse como escritor en lengua inglesa (empezó a aprenderla a los 21, como tercera lengua), no quería otra cosa que ser un escritor de aventuras de mucho éxito pero, irónicamente, tropezó una y otra vez con su incapacidad de limitar la riqueza poética de su prosa y la sutileza de su manera de construir historias.

El corazón de las tinieblas, esa novela breve que es seguramente su obra maestra, apareció serializada en la popular revista *Blackwood's Magazine*, siguiendo los pasos de la ficción victoriana de aventuras coloniales popularizada por escritores como H. Rider Haggard, autor de *Las minas del rey Salomón*. Pese a lo que opinan críticos demasiado escrupulosos, Conrad no tenía la intención en absoluto de ironizar sobre el popular género de la aventura colonial sino que creía genuinamente que poseía el tipo de talento adecuado para rea-

lizar una notable aportación al mismo. Hoy en día, curiosamente, no es ni la extraordinaria belleza poética de su prosa ni el género de *El corazón de las tinieblas* lo que más interesa a los críticos académicos sino su controvertido racismo (comentado más adelante), efecto de la entrada de la corrección política en la crítica literaria profesional.

Mirando más cerca, si nos fijamos en los ejemplos de *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón y de *La piel fría* de Albert Sánchez Piñol, podemos reflexionar sobre los límites de la temática de la narrativa en castellano y en catalán y sobre la cada vez más frágil línea de demarcación de las fronteras de la literatura. Los lectores, acostumbrados a toda la variedad de la novela extranjera, empiezan a no extrañarse al ver ciudades propias como Barcelona convertidas en escenario de folletín neo-gótico, tal como pasa en la novela de Zafón, o al leer novela catalana alejada de la experiencia de vivir en Cataluña incluso geográficamente (*La piel fría* se sitúa en una isla misteriosa en el sur del Atlántico, poblada de extrañas criaturas).

Los críticos han visto referencias en esta novela de muy amena lectura a Lovecraft, Conrad, Stevenson, Golding y a otros autores que se invocan para legitimar su naturaleza literaria pero también para evitar que salgan otras parentelas más inconvenientes, tales como la ciencia-ficción *pulp* norteamericana o la serie de televisión posterior a su publicación, *Perdidos*. *La*

piel fría se presenta, en suma, como una novela básicamente literaria, pese a que no deja de ser narrativa popular (también neo-gótica) de un tipo bastante habitual en inglés pero tan excepcional en catalán que se la toma como excepcional en sentidos en que no lo es.

Por su parte, el día en que presentó en público su famosa obra, como finalista del Premio Fernando Lara de novela, Ruiz Zafón hizo una reivindicación explícita de la novela al estilo antiguo enriquecida con técnicas cinematográficas; esta novela innovadora, según sus palabras, no es *light* a diferencia de la mayoría de novelas actuales. Con este anglicismo Zafón se refería implícitamente a las novelas literarias contemporáneas que rehuyen las tramas complicadas y que suelen ser breves, sin caer en la cuenta de que pese a los recovecos de su trama y sus muchas páginas conceptualmente *La sombra del viento* también es una novela *light*.

Mientras que la prosa de *La piel fría* es sumamente funcional y se sitúa en parámetros minimalistas habituales en la novela popular actual (su atractivo reside en la kafkiana situación más que en su sencilla poética o en su trama lineal), la prosa de *La sombra del viento* es recargada y ramplona. Como a muchos otros escritores populares, a Zafón le cuesta aceptar con orgullo que escribe narrativa de entretenimiento y que ésta requiere una prosa transparente que no sea un cons-

tante obstáculo. Creyendo equivocadamente que crear literatura consiste en escribir frases bonitas –crear literatura consiste en controlar siempre el lenguaje y adecuarlo a las necesidades del texto, aunque incluyan una cierta fealdad– el resultado es un libro que no se puede dejar de leer por su trama pero que chirría a cada paso por su prosa.

A pesar de la lenta apertura de la novela contemporánea en castellano y en catalán a territorios más amplios, se está todavía muy lejos de haber ampliado los criterios con los cuales juzgamos a los novelistas. Estos criterios continúan básicamente privilegiando lo literario y se aplican incluso a los narradores no literarios, quienes procuran no presentarse como autores de entretenimiento por miedo a no ser bien recibidos por la crítica. Ésta limitación hace que se sobrevaloren obras como las de Piñol y Zafón, que sólo son excepcionales por el contexto donde han aparecido, y que al mismo tiempo se ignoren géneros enteros, como la ciencia-ficción o la novela romántica, por prejuicios contra los temas que tratan y pese al hecho de que a menudo hay en estas obras más literatura de la que se piensa.

Tendría que llegar pronto el momento en que los escritores se sientan libres de tratar cualquier tema desde cualquier convención narrativa sin miedo al estigma de ser tratados como triviales novelistas populares o pretenciosos autores literarios, y también el

momento en que el lector aprenda que hay novelas buenas y malas de cualquier temática y de cualquier género: ni todos los superventas son superficiales y están mal escritos, ni todas las novelas literarias son profundas y están bien escritas. Cómo juzgarlas es el tema que tratemos en la siguiente sección.

La objetividad imposible

Quien crea que la función del crítico literario es superflua olvida que todos somos críticos vocacionales: si somos lectores, no hay nada que nos guste más que opinar sobre las virtudes y los defectos de todo lo que leemos. Algo muy distinto es cómo podemos transmitir nuestras opiniones y a quién, y es en este punto donde se dan grandes diferencias entre el lector que recomienda una novela a amigos y familiares porque es 'buena' y el crítico que dispone de una plataforma mediática, pasando por los entregadísimos *bloggers*, grandes reivindicadores de la democratización de la crítica a través de internet.

Criticar parece ser un instinto básico del ser humano y en lo que se refiere a la lectura, todos los niveles cumplen la misma función: guiar a otros lectores en la elección dentro de una oferta tan exageradamente amplia que nadie la puede abarcar. Dijo una vez Umberto Eco que, pensando en los límites lógicos de la vida de las personas y en la inmensidad del

número de libros a nuestro alcance, cada vez que escogemos un volumen excluimos la posibilidad de leer otro quizás mejor. Esta ocurrencia tan angustiante explica a la perfección la necesidad de escoger con un criterio sólido.

Si pensamos que un lector que lea un libro al mes leerá 600 volúmenes en 50 años de lectura, que ya son muchos, vemos que a duras penas podrá leer en toda su vida las obras clave de la literatura universal, ya sin mencionar los clásicos populares y las novedades. El problema de la calidad no sería, pues, tan serio si no estuviera ligado a nuestra mortalidad y más aún en nuestra época, en la que las industrias del consumo predican un constante *carpe diem* inundándonos al mismo tiempo con inabarcables listas de recomendaciones.

Todo el mundo emite juicios del tipo 'es buena esta novela,' '¡qué malo es este libro!,' 'no está mal, se deja leer bien' y, cada vez con más frecuencia, 'no entiendo tanta fama, no hay para tanto.' Con valoraciones como estas expresamos el convencimiento de que nuestro criterio es perfectamente válido, aunque también sabemos que es perfectamente subjetivo y que nuestros juicios de valor no son más que defensas de nuestros gustos particulares: es 'buena' quiere decir 'me gusta.' Ningún crítico está libre de esos mismos prejuicios aunque se supone que el crítico profesional es un lector con tanta práctica que sus gustos se basan

en una subjetividad modulada por una gran amplitud de miras y por el deseo genuinamente altruista de ayudar y educar a los lectores –o eso queremos creer.

La verdad es que ninguna de las propuestas, tendencias y metodologías críticas ha producido una fórmula infalible para juzgar la literatura (en el caso de la narrativa no literaria la carencia es todavía mayor): nunca llegaremos a un consenso ni a hacer una ciencia de la crítica.

Los lectores, no obstante, no están rodeados por un caos absoluto de libros sin ningún tipo de estructuración sino que saben muy bien qué canales les funcionan mejor para establecer sus opciones personales de lectura, sean determinados suplementos culturales, programas de radio o televisión, o libreros. Nadie sabe contestar con seguridad la pregunta de cuántos grandes libros ya publicados se han perdido sin dejar rastro ni cuántas obras maestras no han llegado a abandonar el cajón de su creador, si bien queremos creer que a la larga las obras interesantes siempre le llegan al público. Podría ser, quién lo sabe, que se nos escapen más de las que pensamos de entre las muchísimas que se publican porque sólo unas cuantas generan un boca a oreja considerable o se convierten en objeto de reseñas.

Agentes y editores, supuestamente tan interesados como los autores en darlas a conocer, trabajan para facilitar la emergencia de obras de interés. Los

comentarios de quienes trabajan en agencias y en editoriales sugieren, sin embargo, que se seleccionan manuscritos y se publican libros con una actitud conservadora que raramente apuesta por desconocidos, si bien también es cierto que poquísimas de las obras que se presentan son dignas de publicarse. La búsqueda de talento, podríamos decir, funciona razonablemente bien dentro de los parámetros condicionados por lo que demandan los lectores y lo que aplauden los críticos pero no deja de ser limitada.

Elemento imprescindible en esta búsqueda de talento son los premios, que tan mala prensa han tenido en los últimos tiempos, sobre todo raíz de los comentarios relativos al bajísimo nivel de los finalistas con los que el escritor Juan Marsé justificó su abandono del jurado del Premio Planeta el año en que se le concedió el galardón a Maria de la Pau Janer (2005). El Planeta, como todo el mundo sabe -menos el inocente Marsé- no es en absoluto un premio al mérito literario sino una campaña promocional en torno a un jurado lleno de nombres destacados y a unas obras de factura habitualmente mediocre de las cuales se aspira a vender muchas copias. Marsé olvida, por cierto, que los compradores de las obras ganadoras no se engañan sobre su valor, y también que los premios de reconocido prestigio no siempre atraen muchos lectores –caso emblemático sería el Nobel. Un exceso de premios, como pasa en el caso de la lengua catalana,

desvirtúa incluso el propósito de honrar la excelencia y se convierte en una estrategia hipócrita para que los pobres autores vean reconocido su esfuerzo con una especie de recompensa pública que casi nunca implica una verdadera recompensa social (o económica).

Un factor que no hay que olvidar es que ningún género literario escapa a la fiebre del premio, de forma que aunque los premios no son indicios fiables de calidad sí lo son de cómo se estructuran las categorías de la letra impresa. La poesía no compite con el teatro, ni éste con las novelas, mientras que dentro de este macrogénero los premios literarios o promocionales generales excluyen temáticas consideradas de género popular, excepto si previamente el autor se ha dado a conocer como escritor literario. Por su parte, los premios limitados a obras de una temática concreta acostumbran a darse a autores que practican exclusivamente el género en cuestión. Una obra o un autor, en suma, se pueden catalogar según los premios a los cuales pueden aspirar.

Dentro de los círculos en torno a los diversos géneros narrativos populares se tiende, quizás con mucho más apasionamiento que dentro del ámbito de la literatura, a divulgar continuamente listas de lo mejor y de lo peor vinculadas a premios. Acostumbra a haber una notable democratización de los criterios, ya que a menudo los premios dependen de asociaciones de lectores aficionados. Sin ir más lejos, la Asociación

Española de Fantasía, Ciencia-Ficción y Terror entrega anualmente los premios Ignotus a una selección de obras de muy diversos tipos, desde novelas a películas, dentro de la temática que corresponde al nombre de la asociación. Son los socios y los aficionados inscritos en su convención anual (la HispaCon) quienes otorgan los galardones por votación popular; en el caso de los Hugo norteamericanos, que inspiran la filosofía de los premios de la AEFCT, la entrega de los premios es el acto central de la concurrida WorldCon internacional.

En general, el escritor literario y su lector mantienen una relación distante -el extremo sería la comentadísima ofensa que recibió aquél pobre lector al expresarle su admiración a Fernando Fernán Gómez- quizás porque el reconocimiento literario depende de los críticos, que suelen ser miembros de los diversos jurados literarios; el narrador no literario tiende, en cambio, a cultivar la admiración de los lectores porque ellos son al mismo tiempo los fans de los que vive y los críticos de los que puede esperar premios.

Los escritores agradecen todos los premios que puedan recibir pero aceptan con menos entusiasmo el papel de la crítica. Hay autores que asumen como tarea fundamental publicar ellos mismos reseñas de otros autores con el objetivo de mantener niveles altos de apreciación crítica receptivos a las exigencias de su propia obra, según ha explicado el activo crítico

y escritor Martin Amis con su habitual toque de narcisismo. Los más escépticos intentan trabajar al margen de la crítica y de los premios y argumentan, como hace el también británico Hanif Kureishi, que si no se hace crítica del trabajo de un fontanero no hay por qué hacerla del trabajo de un escritor.

Si premios y reseñas son indicadores dudosos de calidad en tanto que funcionan por modas, presiones editoriales y opiniones subjetivas, hay que insistir en que las ventas lo son aún más, a pesar de su aparente objetividad, especialmente en relación a la supuesta falta de calidad de los *best-sellers*. La categoría 'superventas' significa, a poco que se piense, muy poco: simplemente señala que en un momento dado un libro se vendió bien.

En las listas españolas y catalanas se encuentran todo tipo de autores, sean de entretenimiento o literarios, según funcione la publicidad calculada o accidental que reciben los libros. Las listas, sin embargo, no muestran otros aspectos importantes del mundo del libro. Hay títulos que nunca aparecen en ellas pero que venden a lo largo de los años cantidades notablemente superiores a las cifras de ventas de los libros de éxito fugaz; hay, por otra parte, autores que venden poco pero que producen muchas obras, disfrutando de largas, aunque modestas, carreras profesionales.

La gran paradoja es que muchos de los mal llamados autores 'populares', a falta de una denomina-

ción más ajustada, venden tan poco como los autores literarios más experimentales; y entre todos seguramente venden menos que los eternos clásicos que hay que estudiar en la escuela o en la universidad pero que nunca se nombran como superventas. Virginia Woolf, por ejemplo, publicó ella misma la mayoría de sus obras en su propia editorial, Hogarth Press, con tiradas por debajo de 2.000 ejemplares; hoy en día todas sus obras continúan disponibles y han vendido en conjunto millones de copias, si bien nadie la situaría en la categoría comercial del *best-seller*.

Para sintetizar: la crítica de cualquier nivel, los premios y las listas de ventas son algunos de los indicadores que nos guían en la elección de nuestras lecturas y en la formación de la reputación de obras y autores. Ninguno de estos indicadores, sin embargo, puede ofrecernos una fórmula segura para distinguir lo que es literatura de lo que no lo es y, dentro de cada categoría, para saber qué elementos garantizan la calidad.

La lectura de las obras consideradas de mayor rango dentro de la literatura forma gradualmente nuestro gusto. Lo mismo se puede decir, no obstante, de la lectura de las novelas de entretenimiento con respecto a la tipología a la que pertenecen. Aunque no sea un criterio infalible, lo que cualquier juicio de valor manifiesta es si pensamos o no que la obra en cuestión cumple satisfactoriamente el requisito fun-

damental de haber sido creada al máximo de las posibilidades del talento del escritor: decimos que una obra es buena cuando pensamos que no se puede mejorar, incluso a pesar de sus defectos, porque el escritor se ha esforzado tanto como ha podido. Como explicamos en la siguiente sección, ni los especialistas universitarios en literatura han podido resolver el problema de cómo juzgar, dificultad que ha condicionado de maneras muy diversas el deseo y el propósito de enseñar esta materia.

EL ESTUDIO DE LA LITERATURA

La historia de la literatura y la esencia del texto

La disciplina o área de conocimiento conocida como literatura –y que hay que distinguir de la literatura como área activa y creativa de la cultura– surge de la imposición de criterios de selección, organización y compartimentalización sobre el fluido y cambiante corpus literario, dentro de un esfuerzo de racionalización dirigido a posibilitar la investigación y la docencia. El estudio académico de los textos literarios se ha disociado plenamente de la crítica basada en el gusto personal del lector, del crítico mediático y del autor para dedicarse al problema de cómo definir una teoría de la literatura y una práctica crítica altamente especializada, realizada a menudo con unos parámetros y un lenguaje muy poco accesibles fuera del ámbito universitario.

La respuesta académica a la pregunta de qué es lo literario es, en cualquier caso, un ambiguo 'depende' articulado sobre múltiples ejes (estético-humanista, lingüístico-formalista, historicista-ideológico, polí-

tico-reivindicativo) no siempre tan incompatibles como pudiera parecer. Claramente, el discurso crítico en torno a la literatura generado en la universidad ha abandonado progresivamente la búsqueda de un método científico para definir y estudiar su objeto de análisis por la pura imposibilidad de demostrar su utilidad. Se prefiere, en cambio, centrar las energías en reivindicar la investigación literaria humanística y la importancia de la crítica académica como subgénero literario, casi independiente de la misma literatura por paradójico que esto pueda parecer.

En el momento en que se redacta este volumen (otoño del 2008) las universidades de todo el estado español se encuentran acabando sus planes de convergencia con el espacio educativo superior europeo. No se sabe hoy por hoy cuántas de las actuales carreras de Filología, que es el marco dentro del cual se estudia la literatura, mantendrán su nombre o si adoptarán otros como por ejemplo, 'Estudios de lengua y literatura catalanas,' 'Estudios ingleses,' 'Lengua y literatura modernas: español' o, a imitación de los modelos anglófonos, simplemente 'Francés.'

Según cómo evolucione esta convergencia, es muy posible que grados parecidos lleven etiquetas diferentes en cada universidad, respondiendo así a la problemática de cada centro y a la visión de cada departamento sobre qué significa estudiar lengua y literatura. Queda patente, no obstante, que la palabra

'Filología' resulta cada vez menos atractiva tanto para los futuros estudiantes como para quienes trabajan en esta especialidad sin sentirse identificados con el significado de la etiqueta, ni con sus métodos, contenidos y objetivos. Y no son pocos.

Sea como sea, las actuales carreras de segundo ciclo de 'Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,' que ofrecen por ejemplo la Universitat de Barcelona y la Universitat Autònoma de Barcelona, corren un grave peligro de desaparecer o de transformarse en masters oficiales dentro de la oferta de formación especializada de postgrado, dejando así a la literatura sin una titulación universitaria de grado propia.

Estrictamente hablando, seguramente sólo la licenciatura en 'Filología Clásica' responde hoy al modelo de estudio, de raíz alemana, introducido en España por Manuel Milà i Fontanals, catedrático de Estética y de Historia de la Literatura en la Universitat de Barcelona, a mediados de siglo XIX. Dentro de este modelo la filología se articula como una ciencia cultural basada en un método de investigación positivista que aspira a unir en una síntesis productiva (considerada hoy como bastante inestable) la lingüística y la literatura, vistas como expresiones de una determinada cultura. Dentro de la filología tradicional la literatura no interesa primordialmente como materia de estudio independiente sino más bien como fuente documental de la evolución de la lengua y de la cultu-

ra, aspecto que explica el interés fundamental en los textos antiguos y también, para decirlo abiertamente, la importancia del proyecto nacionalista detrás del establecimiento de las filologías en cada país.

Tanto para la Filología Catalana como para la Filología Española más tradicional es fundamental encajar el estudio de la lengua y de la literatura en un conjunto que sirva para fundamentar una tradición cultural nacional, siguiendo la estela de la filología inventada en Alemania y basada en el concepto romántico del *Volksgeist* o espíritu nacional. Esta tendencia choca a partir de los años 50 del siglo XX con otras dos maneras de acercarse al lenguaje y a la literatura: por una parte, la que se desarrolla en Francia en torno a la semiótica a partir de la aplicación de la lingüística estructuralista de Ferdinand de Saussure a la interpretación de todo tipo de sistemas de signos; por la otra, el proyecto angloamericano de crear una pedagogía de la lectura crítica que a la larga lleva a los Estudios Culturales.

En España, a causa de la mayor familiaridad de los académicos con la lengua francesa el modelo francés tiene un mayor impacto y ha permitido desde los años 90 la entrada en la universidad de la Teoría de la Literatura como disciplina reconocida, aunque con un talante local muy singular. Los Estudios Culturales, asociados a la lengua inglesa, no tienen de momento un impacto similar y sobreviven con un crecimien-

to moderado en pequeñas islas dentro de los departamentos de Filología Inglesa y de otras titulaciones como Humanidades y Ciencias de la Comunicación, y muy secundariamente en Sociología y Antropología.

La manera más habitual, pues, de enseñar literatura en la universidad española y catalana es ofrecer una historia de la literatura dentro de una titulación de Filología, sea en una lengua propia o extranjera. Esta metodología tiene como ventaja que la cronología impone un orden en la materia (una alternativa sería, por ejemplo, organizarla por géneros) pero tiene también numerosos inconvenientes. Uno muy importante es que al ser la materia muy extensa se tiende a dar preferencia a épocas pasadas sobre el presente, bajo el supuesto (obviamente falso) de que el estudiante no precisa de formación para leer lo que se publica ahora, aunque sea literatura experimental.

Otro problema serio es que el método historicista depende de que el estudiante tenga un sólido conocimiento de la historia de la nación o de la cultura que ha producido la literatura en cuestión. Es, sin embargo, prácticamente imposible dar por supuestos estos conocimientos básicos imprescindibles: en el caso de las filologías extranjeras por el largo tiempo de estudio que requiere aprender una lengua ajena, y en el caso de las nacionales por el empobrecimiento de la educación secundaria.

Una tercera dificultad, evidentemente más discutible, es que el estudiante se encuentra rodeado a lo largo de la carrera de textos literarios que no ha escogido estudiar; puede sorprender, pero el número de estudiantes de Filología a los cuales no les interesa ni la literatura ni leer es más bien alto. Incluso entre quienes sí muestran clara inclinación por la lectura, el interés por la literatura del pasado suele ser tan sólo minoritario.

El profesorado especializado en la literatura de cualquier época pasada no sólo lucha con las dificultades pedagógicas que implica interesar a un público muy joven en ese pasado poco atrayente, sino también con las cambiantes definiciones del concepto mismo de historia. La historiografía postmoderna, encabezada por Hayden White, nos ha acostumbrado a la idea de que el pasado no es sino una ficción de amplio consenso, dado que jamás podremos averiguar la verdad absoluta. La historia de la literatura aparece desde esta perspectiva como una frágil construcción supeditada, sencillamente, a qué textos han sobrevivido a los accidentes del paso del tiempo pero dependiente también de las fuerzas ideológicas que han articulado los gustos de cada época.

Mientras que el filólogo tradicional se comporta como un arqueólogo de la cultura del pasado sin preocuparse por el presente, su sucesor postmoderno está fuertemente condicionado por la idea de que le-

emos el pasado según lo que nos conviene en el presente, situación que le impide continuar sosteniendo el antiguo modelo positivista y que lleva a un nuevo historicismo no siempre convincente por sus anacronismos. Lógicamente, reconstruir la historia de la literatura continúa siendo una actividad primordial en la investigación literaria pero no es necesariamente una actividad filológica ni la única manera de hacer pedagogía de la literatura, y menos dentro de los estrechos límites de la formación de un estudiante universitario.

La alternativa a obligar al estudiante a leer listas interminables de clásicos encajados en periodos históricos significativos es enseñarle un método efectivo de lectura que lo capacite para leer cualquier texto literario. Estudiar historia de la literatura da sin duda un bagaje cultural importante pero si se hace en un tiempo tan breve como una carrera universitaria sólo puede ser un bagaje superficial. En cambio, enseñar a leer con un alto nivel de exigencia ofrece una capacitación intelectual que es al mismo tiempo especializada y de aplicación general, y que justifica plenamente el tiempo y las energías invertidos en enseñar literatura en la universidad.

El razonamiento es que si se forman estudiantes capaces de leer textos literarios con evidentes dificultades serán capaces de leer en profundidad todo tipo de textos, incluso los más superficiales. Además, cuan-

ta más atención se dedique a la lectura más mejorarán el dominio y el conocimiento de la lengua que se estudia y el nivel de la escritura que se pueda producir en ella, sea como instrumento de la investigación académica, de la crítica mediática o de la literatura misma de creación.

La pedagogía utilizada en lo que en inglés se denomina *close reading* o 'lectura detallada' es totalmente compatible con el estudio de la literatura en etapas históricas pero choca de pleno con la tradición romántica en la que se basa la crítica literaria convencional, interesada en determinar cómo funciona la conexión entre autor y texto. Conceptos como la intención del autor, que nunca se puede llegar a determinar, o los vínculos entre la biografía y la obra literaria, cuyo estudio puede degenerar en puro cotilleo, se dejan de lado para ser reemplazados por la integridad y unidad del texto que se convierte en el auténtico objeto de estudio.

Lejos del impresionismo crítico que se recrea en nociones como el misterio de la creatividad y la personalidad del escritor, los estudios literarios centrados en la lectura detallada, quizás los más habituales dentro de la Filología actual, ofrecen un método crítico que aspira a ser si no objetivo al menos más formal (y formalista). Como es fácil observar, en gran medida la lectura detallada es la respuesta al problema de cómo enseñar en la universidad los textos del pre-

sente, que no interesan tanto desde una perspectiva filológica, desmintiendo así además a quienes afirman que el estudiante no necesita ir a la universidad para conocer su entorno. De hecho, lo contrario aplica: si no se acostumbra a los estudiantes a interpretar los textos actuales con todo rigor, difícilmente se los podrá formar como filólogos competentes en relación a los textos del pasado.

La lectura detallada del texto, pese a sus ventajas evidentes como metodología docente, tiene también importantes inconvenientes ya que sin el acompañamiento del estudio, por superficial que sea, de la historia de la literatura y de su trasfondo cultural no se puede obtener un conocimiento profundo de una determinada literatura nacional. Sin contexto no se puede determinar dónde exactamente recae el valor literario de un texto.

Cuando el insigne profesor I.A. Richards hizo en los años 20 el experimento de aplicar el método haciendo leer a sus brillantes estudiantes de Cambridge un conjunto de poemas manteniendo oculto el nombre de los autores, se encontró con juicios de valor muy próximos al disparate que poco tenían que ver con la reputación de los poetas escogidos. Richards, al igual que los formalistas rusos de los años 20 y los *new critics* americanos de mediados de siglo XX, trabajó para que la lectura detallada condujera a un método fiable que captara la esencia del texto literario e

impidiera errores de valoración, sin darse cuenta de que demostró todo el contrario: cualquier lectura de un texto está condicionada por su contexto.

En la pedagogía y en el estudio filológico tradicional se entiende que este contexto es primordialmente el histórico original donde aparece el texto, enriquecido por las influencias directas de otros autores y textos. En sus alternativas se entiende que no puede reproducirse en el presente el contexto pasado, de modo que todo texto se lee hoy dentro de un contexto intertextual sincrónico y diacrónico (depende de la relación del texto con otros textos presentes o pasados), y dentro de un contexto ideológico (según el posicionamiento desde el cual se lee el texto), jamás desde la neutralidad. Esta relectura del contexto abre múltiples nuevas posibilidades a la lectura y, por consiguiente, al estudio de la literatura, examinadas en las siguientes secciones.

La Teoría de la Literatura: Una filosofía de la lectura

La hermenéutica (o método interpretativo) aplicada a la literatura se ha basado tradicionalmente en la pregunta de qué significa el texto, interrogante a partir del cual muchos estudiantes, que en el peor de los casos han abandonado del todo la literatura, han deducido con cierta angustia que el texto literario oculta

significados esotéricos sólo al alcance de los iniciados. No se trataba, en cualquier caso, de adivinar a oscuras sino de llevar la lectura a los niveles más rigurosos posibles, al amparo de la idea de que hay una interpretación legítima única que hay que enseñar y transmitir.

Este fundamento esencial de la metodología docente tradicional y de la lectura en general, la creencia de que cuanto más rigurosamente se lea más accesible será la 'verdad' del texto, se empezó a tambalear muy peligrosamente en el momento en que los pensadores franceses asociados a lo que ahora conocemos como postestructuralismo o postmodernismo postularon, en contra de las propuestas estructuralistas, que los signos que constituyen el sistema de comunicación denominado lenguaje no tienen un significado estable.

La comunicación lingüística funciona, así pues, de manera imprecisa e incluye siempre un cierto grado de inestabilidad en la relación entre el significante (o 'forma' de una palabra) y su significado, dado que esta relación es fruto arbitrario del cambiante consenso entre la comunidad de hablantes. Esta idea de que los sistemas de significación son inestables generó una nueva y muy productiva visión de la lectura de la literatura según la cual la pregunta central de la hermenéutica no debería ser '¿qué significa el texto?' sino '¿cómo significa el texto?' Conocemos de mane-

ra genérica esta nueva hermenéutica como Teoría de la Literatura.

La Teoría de la Literatura tradicional se inició en Occidente con los escritos de Platón y de Aristóteles y tiene una larga historia con contribuciones de primera magnitud en cada época. La Teoría de la Literatura postestructuralista no es exactamente la sucesora de la tradicional ni tampoco realmente lo que su nombre indica, sino más bien un discurso generalista, quizás mejor descrito como filosófico, que ha crecido a partir de la pregunta de hasta dónde condiciona el lenguaje la manera en que pensamos y conceptualizamos el mundo (y por lo tanto, nuestra manera de leer y de escribir literatura). La teoría moderna ha querido así sustituir a la crítica humanista tradicional, identificada con el poder burgués capitalista, con un proyecto intelectual íntimamente conectado con los hechos del 68 y articulado mediante una doble revuelta utópica: una revolución académica anti-sistema y una revolución política de cariz marxista.

Paradójicamente, la insistencia postmoderna en la imposibilidad de fijar el significado del lenguaje se ha criticado como falta de responsabilidad moral y política en tanto que si se defiende la idea de que los textos no significan una sola cosa se niega la posibilidad de encontrar la verdad. Este problema puede tener consecuencias insignificantes a la hora de leer un poema lírico exaltando la belleza de una persona pero

puede generar mucho padecimiento cuando se trata, por ejemplo, de leer un texto que hace un llamamiento al genocidio.

Esta crítica es seguramente injusta ya que la Teoría de la Literatura también ha insistido en la necesidad de formar lectores autónomos que, una vez asumida la naturaleza ambigua de la comunicación lingüística, se hicieran responsables de las interpretaciones que generaran en virtud de su capacidad para reconocer cómo estas mismas ambigüedades se ponen al servicio de determinadas ideologías de control.

Mientras que la parte política del proyecto ha fracasado por razones ligadas principalmente al escaso peso del mundo académico dentro de la sociedad y a la caída del comunismo a partir de 1989, hasta el punto de que algunos teóricos de la literatura han adoptado posturas radicalmente de derecha, los resultados de la revuelta académica han sido tan fecundos como controvertidos. Ciertamente, se ha elaborado una innovadora y sugestiva metodología de la lectura aplicable a todo tipo de textos. No obstante, no se ha contribuido a definir con mayor precisión la literatura y se han creado cultos en torno a ciertas grandes personalidades -Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan y Julia Kristeva- que, lejos de generar debate como ellos querrían, han generado mucha imitación mediocre.

El renombre del que han disfrutado estas figuras es particularmente irónico si pensamos que Barthes y Foucault son los principales responsables de la poco disimulada guerra del postestructuralismo contra el autor. Ambos lo dieron por muerto al argumentar que, una vez escritos, los textos literarios cobran vida propia independiente de la de su creador, quien pasa a ser tan sólo una de entre las numerosas voces que los interpretan. Aunque desde el formalismo ruso de los años 20 ya se aprecia esta intención anti-romántica y anti-humanista de valorar textos y lenguaje por encima del autor, con el postestructuralismo este ninguneo se intensifica, sea por pura envidia del autor por parte del crítico literario académico o, quizás todo lo contrario, por su deseo de desestimar incluso su propia autoría y, sobre todo, su autoridad.

Según Barthes el lector nace tan pronto como el autor muere, estableciéndose así una especie de relación vampírica, mientras que para Foucault, el autor no es sino una función del discurso, es decir, una construcción que emana de la lectura y que no necesariamente corresponde a la personalidad del autor: 'Shakespeare' es, pues, el autor que imaginamos gracias al conjunto de su obra, no el hombre real que la escribió. Evidentemente, la conceptualización de la figura del autor ha ido variando a lo largo de la historia, pero negar su importancia en plena reivindicación de las voces excluidas del canon literario, como las mu-

jeres y las minorías étnicas (ver la sección siguiente), es poco menos que inaceptable por muy interesante que sea el debate abierto.

A partir de los años 60 se generaliza también –no sin trabas– la idea de que la literatura siempre se enseña desde una postura teórica determinada, hasta el punto que declarar que no se tiene ninguna es manifestar implícitamente que se postula una teoría muy concreta (y muy conservadora) sobre qué es lo literario. Se puede afirmar que actualmente hay una fuerte concienciación en relación al hecho de que no se puede enseñar ni estudiar literatura desde posicionamientos ideológicamente neutrales y también sobre el hecho de que ningún método es definitivo. La historia de la Teoría de la Literatura desde la antigüedad hasta hoy es, pues, la historia de los métodos que se han desarrollado y descartado, sin que haya habido realmente un progreso en el sentido que sí se da en la ciencia. Hay que subrayar que, naturalmente, no se trata sólo de métodos docentes sino de métodos que combinan pensamiento (lo que hoy llamamos en Letras, investigación) y docencia.

A causa del exilio forzoso de grande figuras por obvias razones políticas, en España la Teoría de la Literatura postmoderna ha entrado tarde y muy fragmentariamente, de modo que lo que la universidad ofrece como tal es una extraña mezcla de esta disciplina reciente y de la Teoría tradicional, con asignatu-

ras tan peculiares como 'Métrica y deconstrucción'(la hermenéutica inspirada por Derrida). Los estudios de Teoría de la Literatura y de Literatura Comparada, que suelen ir emparejados, son impartidos mayormente por profesores adscritos a unidades o áreas dentro de los departamentos de Filología Española. En algunos casos se trata de departamentos más singulares como el de 'Lingüística General y Teoría de la Literatura' de la Universidad de Granada o el completísimo 'Departamento de Lingüística, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada' de la Autónoma de Madrid, mezcla que lo dice casi todo sobre la caída en desgracia de la etiqueta 'Filología.'

La justificación para estos estudios es la necesidad, en primer lugar, de ofrecer una metodología comparativa que rompa con la rígida división en compartimentos estancos de la literatura dentro de las diversas filologías, y, en segundo lugar, el deseo de desvincular los aspectos más teóricos del estudio de la literatura de su aplicación a literaturas concretas. La idea es muy innovadora ya que rompe con la percepción filológica de que hay que estudiar las literaturas en su lengua original –los comparatistas no rechazan las traducciones– y también porque transforma las habituales herramientas de estudio de la literatura (la métrica, la retórica, la prosodia, etc.) en disciplinas autónomas más allá de su uso aplicado.

No hay un consenso claro sobre qué papel tiene que jugar la literatura una vez iniciada esta progresiva ruptura con la filología tradicional. La explosiva mezcla de política inspirada por el marxismo, feminismo inspirado por la psicología de Jacques Lacan, deconstrucción derrideana y semiótica barthesiana rebasan el terreno propio de la literatura para abrazar la vida entera.

Michel Foucault, por ejemplo, desarrolló una visión compleja de los mecanismos operativos del poder que, aplicados a la literatura, ponen de manifiesto cuál es su uso ideológico; esta visión, no obstante, no tiene como objetivo principal la literatura misma sino la sociedad en general. Igualmente, ni la psicología de Freud y de su sucesor Lacan, ni el feminismo de autoras como Julia Kristeva, Luce Irigaray o Helène Cixous, que responde al reto presentado por la conceptualización lacaniana del espacio simbólico o del lenguaje como territorio paterno/masculino, aparecieron como métodos de crítica literaria, si bien su aplicación a la lectura y a la crítica académicas las han enriquecido extraordinariamente.

Cuando se refieren a la literatura, los pensadores postestructuralistas acostumbran a escoger textos del canon (o lista de grandes obras), sin interesarse por cómo se ha construido ni por el problema de cómo valorar la calidad de los textos, sean literarios o no. Por ello se han levantado contra ellos voces muy crí-

ticas, sobre todo la del pensador anglo-irlandés Terry Eagleton, quien, más allá de cuestiones literarias, le recrimina a la Teoría de la Literatura postestructuralista su incapacidad, pese a sus credenciales políticas, de ofrecerle al mundo occidental un sustituto coherente y lúcido del discurso humanista burgués que tan tenazmente ha minado e incluso de la religión cristiana en que se enmarca toda la cultura occidental. En sus trabajos más recientes, Eagleton ha acusado directamente al postestructralismo de haber dejado a Occidente intelectualmente desprotegido ante el ataque del fanatismo islámico con la inconsciencia propia de quien no comprende que cuestionar la capacidad del discurso para decir la verdad sólo lleva a un peligrosísimo relativismo. Esta situación nos hace, según Eagleton, muy vulnerables a los ataques de los fanáticos que creen en la infalibilidad de su propia verdad hasta el suicidio.

Como demuestra esta protesta, es sin duda cierto que la literatura ha perdido el papel protagonista en su propio área de estudio pero también es innegable que la manera en que leemos se ha enriquecido muchísimo al extenderse la idea de que toda manifestación del entramado social y cultural es un 'texto.' Hay que hacer, por lo tanto, un doble llamamiento: a los que crean literatura para que la vuelvan a utilizar como vehículo de debate socio-intelectual y pueda así recuperar el terreno que le ha ganado la crítica académi-

ca desde los años 60; y a los que enseñan crítica en la universidad para que sepan, por encima de todo, formar lectores críticos que aprendan a partir de la lectura de la literatura a leer todo su entorno cultural. El objetivo final es enseñar a evitar siempre la trampa del relativismo y, en particular, la indiferencia que permite a los fanatismos de cualquier signo crecer.

Los Estudios Culturales y la corrección política

Si el lector de este volumen piensa, llegado este punto, que es absurdo esperar que la literatura lleve a la realización de una utopía política, hay que recordarle que, justamente, su estudio se fundamenta en la idea, tan burguesa como propia de la Ilustración, de que el grado de civilización alcanzado por una sociedad se mide según su grado de cultura, esfera en la que evidentemente la literatura juega un papel importante y aún más la lectura. Es el Holocausto judío en última instancia, organizado por la que seguramente es la nación más culta de la Tierra, el acontecimiento que nos hace dudar de la validez de la cultura como garante de toda civilización y del respeto a los derechos humanos. Lo que Eagleton nos recuerda es que ante el horror del pasado, y el del presente bajo la sombra del terrorismo, lo que necesitamos no es el escepticismo intelectual postmoderno sino una nueva manera de vincular cultura y política para crear un futuro mejor,

imaginado como objetivo real y no como una simple fantasía utópica.

Los Estudios Culturales, dentro de los cuales se puede encuadrar esta postura, surgen en el Reino Unido durante los años 50 precisamente cuando intelectuales de origen obrero, tal como el mentor de Eagleton, Raymond Williams, se preguntan desde una perspectiva marxista cuál es el papel de la 'Cultura' (y de la literatura), entendida como el conjunto del patrimonio y las prácticas artísticas de alto nivel, dentro de la 'cultura' en el sentido antropológico de la totalidad de prácticas culturales que constituyen una comunidad. Marx y Engels ya habían establecido que toda cultura está condicionada por los modos de producción material, mientras que el esquivo crítico ruso Mikhail Bakhtin se había apresurado a explicar, amenazado por el régimen de Stalin, que hay una constante resistencia popular a la Cultura oficial.

Desde los años 30 del pasado siglo se ha producido un intenso debate sobre si esta resistencia se puede encontrar dentro del capitalismo, vista su insaciable comodificación o transformación en puro objeto de consumo de la cultura, o si, al contrario, una vez inaugurada la cultura del consumo dirigida a las masas, la resistencia sólo puede surgir de la alta Cultura. Williams y sus seguidores exploran, por lo tanto, cómo la Cultura sirve de instrumento de dominación ideológica y qué peso tiene cada clase social en la pro-

ducción de cultura en general, interesándose especialmente por cómo se articula la resistencia al discurso oficial y al poder.

En su fase postestructuralista, los estudios culturales conjugan el marxismo del italiano Antonio Gramsci y del francés Louis Althusser para argumentar que la enseñanza de la literatura es de hecho una importantísima herramienta para perpetuar la hegemonía social de las clases media y alta, que imponen sus valores a la clase obrera mediante la escolarización obligatoria. Empieza así un profundo cuestionamiento de las metodologías para el estudio de la literatura. Bajo influencia de pensadores como el francés Pierre Macherey se empiezan a valorar las pedagogías que ayudan a identificar los textos que muestran con mayor claridad las inconsistencias de la ideología hegemónica, pedagogías que enseñan, por supuesto, la manera más efectiva de resistirse a su dominio. A estas inquietudes se suman las voces críticas del feminismo y del postcolonialismo, que insisten además en cuestionar el canon literario, lista en la cual se basa la selección de autores respaldados por la Cultura oficial y, consecuentemente, por la educación a cualquier nivel.

El entrecruzamiento entre la Teoría de la Literatura postmoderna y los Estudios Culturales, como se puede deducir, ha permitido desestabilizar la antigua manera de entender la literatura para adaptarla a las necesidades conceptuales de nuestro tiempo, marca-

do por la globalización y por el problema de cómo mantener nuestra identidad en un mundo capitalista muy volátil donde ni siquiera el lenguaje permite una comunicación real. El problema más importante de esta reformulación de lo literario es, precisamente, que tanto la Teoría de la Literatura como los Estudios Culturales nos demuestran que la literatura como parte de la Cultura es tan sólo uno de los muchos componentes de la red de textos y prácticas que componen la cultura. Es posible que estos otros componentes –por ejemplo, la televisión o internet– sean bastantes más importantes para conocer a fondo una cultura, propia o ajena, que la literatura, razonamiento que lleva a la inquietante conclusión de que quizás deberíamos transformar todo nuestro sistema educativo y de organización del conocimiento ligados a este ámbito.

Desde la perspectiva de los Estudios Culturales, la lectura no es sólo la exploración de los textos literarios sino de cualquier texto, entendiendo como 'texto' esencialmente cualquier manifestación cultural que se presta a ser 'leída' (es decir, interpretada de manera crítica), desde la misma literatura a la televisión pasando por el cine, la moda, la música popular, otras prácticas ligadas al ocio, el urbanismo, y un largo etcétera. En el fondo, los Estudios Culturales no son sino una especie de antropología de las sociedades postindustriales actuales, con una fijación especialmente intensa por sus textos (a diferencia de la Sociología o

de la Antropología que se fijan más en las prácticas o las costumbres).

Este énfasis en el presente, consecuencia de la reflexión que puso en marcha Williams sobre cómo aprendemos la cultura del pasado ha originado una serie de situaciones chocantes que son simultáneamente un reto interesantísimo y un problema muy serio con respecto a la literatura. Por una parte, se ha roto la barrera que no permitía estudiar los autores del presente (por el prejuicio de que sólo el paso del tiempo puede refrendar la calidad literaria) y que obstaculizaba seriamente la comprensión de los mecanismos de la creación literaria y de la producción escrita en general. Por otra parte, la obsesión por el presente se manifiesta en una profunda preocupación por la identidad, es decir, por responder a la pregunta de cómo hemos llegado a ser lo que somos como comunidad cultural y qué factores componen nuestra propia personalidad (raza, género, sexualidad, edad, nacionalidad).

Se ha abierto, en suma, un profundo debate sobre cómo las identidades marginales de autores minoritarios limitan la recepción de su obra y se ha articulado toda una nueva manera de comprender la literatura siguiendo la visión utópica de que ésta debe ser una herramienta para la libre expresión de todo tipo de identidades. El interés en estos dos factores ha servido para poner en entredicho el prestigio de muchos escritores del pasado y para revalorizar a otros,

no sin polémicas. Más controvertida quizás es la presión crítica ejercida sobre los autores del presente, a quienes, con la intención de situarlos lo antes posible en el mapa de la escritura contemporánea, a menudo se obliga a aceptar etiquetas identitarias con las que no siempre están de acuerdo.

La valoración de la producción de un determinado escritor siempre implica un cierto riesgo si se hace en vida del autor porque la progresión de su obra la puede alterar positiva o negativamente (el deseo secreto de todo crítico literario es que el autor no lo contradiga y, en este sentido, un autor vivo es siempre problemático). Además, es habitual que autores que fueron célebres en el pasado hayan perdido su reputación y popularidad por los inevitables cambios del gusto lector. Esto no significa, sin embargo, que tengamos que declararnos incapaces de emitir juicios de valor sobre los textos que generan los escritores del presente, no sólo porque tenemos la obligación intelectual de conocer lo mejor posible la cultura que nos rodea sino también porque la crítica que podamos generar es, pensando en el futuro, un testimonio muy valioso sobre la recepción de los autores en su propia época. Cuando un profesor universitario, en definitiva, escoge los textos para cualquier curso de literatura contemporánea no lo hace pensando en cuáles sobrevivirán en el futuro (no lo puede saber) sino en lo

que le parece más representativo y estimulante de su presente

Esta nueva actitud, a priori más razonable y abierta, parece haber trocado la necrofilia típica de la filología tradicional por un problemático vampirismo. Se han moderado los excesos del culto a las glorias literarias del pasado pero se ha caído en un escrutinio tan detallado de las del presente que los pobres escritores contemporáneos viven agobiados por la crítica, tan propensa a honrarlos como a arrinconarlos sin justificación. La peor pesadilla del escritor literario es el estudioso universitario que, en forma de profesor o de doctorando, se preocupa por situar al autor todavía vivo ya dentro de la historia de la literatura y a crear un discurso crítico a su alrededor que con frecuencia se impone sobre la voz del propio interesado.

Por efecto de las doctrinas antiautoría de Barthes y de Foucault el estudioso está siempre convencido de que sabe más de la obra del autor que el mismo autor -¡y quizás sea cierto!- si bien se ha llegado a un punto ridículo en el que parece que el autor vivo está al servicio de los intereses académicos actuales y no al revés. Para añadir más leña al fuego, mientras que las reseñas que aparecen en los medios de comunicación están escritas necesariamente en un lenguaje accesible para lectores y autores, la crítica académica usa un registro (o jerga) idiosincrásico, con frecuencia impenetrable para el mismo escritor. Más de uno habrá escuchado

como invitado a congresos sobre su obra ponencias que sin duda le habrán producido gran perplejidad.

Por otra parte, los autores novatos que tienen éxito con una primera obra literaria y que intentan inaugurar con ella una carrera digna tienen que soportar las expectativas injustificadamente altas de estudiosos y críticos, quienes demasiado a menudo los convierten en el tipo de celebridad literaria instantánea y efímera que nadie desea ser. Todos los escritores anhelan tener éxito y acumular el prestigio que lo acompaña pero todos piden también respeto y prudencia para poder crear con libertad y, si se da el caso, para fracasar con decoro. En cambio, reciben en seguida una atención inmerecida por obras a menudo inmaduras y sufren para llegar a publicar otras, casi siempre más endebles ya que la presión mediática y académica, acompañada de constantes viajes y entrevistas promocionales, no les deja el tiempo necesario para trabajar. Las carreras literarias iniciadas con gran fragor acostumbran a sufrir pronto una caída de popularidad que en bastantes casos conduce a acusaciones de mediocridad de las cuales pocos escritores se recuperan. Así se quema el talento.

Los Estudios Culturales no son los únicos responsables de esta situación como tampoco lo son de las guerras desatadas contra el canon por parte del feminismo académico y del postcolonialismo, es decir, del estudio académico de las culturas en lenguas

europeas de las antiguas colonias imperiales y del impacto en el primer mundo de su diáspora o migración post-independencia. Los Estudios Culturales sí que han inspirado su reivindicación de las identidades minoritarias, proyecto que empieza por denunciar el hecho de que las mujeres y las personas no blancas son tratados como minorías cuando de hecho son mayoría en el mundo. Esta injusticia es bien palpable en el canon occidental, saturado como siempre se dice de hombres blancos, muertos y europeos cuyos textos son la base de nuestra educación literaria. Recuperar los textos escritos por miembros de las 'minorías' excluidas del canon y, consecuentemente, de la educación es, pues, un paso fundamental para exigir que se rescriba la historia de la literatura, aunque sea un paso no exento de contradicciones.

Para los mismos escritores el canon es la lista de colegas de profesión que han llegado más lejos en su dominio de las herramientas literarias y de los cuales más han aprendido. En este sentido el canon es una lista cerrada. Quien quiera ser poeta tendrá que leer lógicamente la mejor poesía que se haya escrito. Según su identidad el poeta puede desear buscar textos de otros poetas similares, pero si decide excluir determinados autores canónicos por razones ideológicas, su arte poético sufrirá las consecuencias. Cualquiera puede entender que si una poetisa negra, feminista y lesbiana se limita a leer sólo otras poetisas como ella está

asumiendo una actitud extravagante: de hecho, cuanto más rico sea su conocimiento de toda la poesía, más oportunidades tendrá de expresar su identidad como desee.

En definitiva, por mucho que se recuperen textos hasta ahora ignorados escritos por mujeres y por personas no blancas, el canon occidental no puede variar sustancialmente, sino que lo que se ensancha es el corpus literario y la historia de la literatura. Los críticos pueden reivindicar autores 'minoritarios', que fueron y son importantes para otros autores y que habían sido discriminados por la crítica académica del pasado (como Jane Austen), pero si no hay una equivalente femenina de Dante no se puede inventar.

Los que se oponen al canon tradicional suelen ser paradójicamente los defensores más ardientes de la idea misma de canon. No protestan contra su existencia ni contra su papel central en la enseñanza de la literatura sino contra la exclusión de ciertas identidades, postura que, por cierto, deja fuera de juego a los autores no literarios de cualquier identidad en la docencia y la investigación. Tomar la identidad del escritor como criterio excluyente o incluyente en relación al canon genera también protestas entre los autores 'minoritarios' vivos, sobre todo entre los no blancos y no occidentales que ven la guerra contra el canon occidental como un intento oculto de mantener el predominio blanco añadiendo nombres a la intocable lis-

ta central en lugar de cuestionar de raíz su etnocentrismo.

Vemos, pues, que las guerras contra el canon provocadas por el interés postmoderno en la identidad apelan simultáneamente a diversos ideales. En relación con el pasado, se exige la recuperación de los textos injustamente olvidados y la inclusión de los más relevantes en el canon universal (y en la educación). En relación con el presente, se pide una auténtica universalización y representatividad de la literatura que se estudia, se enseña y se honra (criterio que el comité del Premio Nobel intenta seguir tan buenamente como puede). En relación con el futuro, se exige una corrección de las carencias del modo tradicional de entender la literatura que lleve a la formación de un canon perfectamente equilibrado, auténtico depositario de lo bueno y lo mejor de todas las literaturas del mundo.

Paradójicamente, la recuperación feminista en nombre de la reforma del canon de textos escritos por mujeres del pasado está generando un serio problema y es que, por culpa de las deficiencias en su educación, la calidad de según qué obras es dudosa y no tiene otro interés que el documental (lo mismo se puede decir, claro está, de las obras menores de muchos autores masculinos). Muy típico de los Estudios Culturales aplicados a la literatura es el problema de si tenemos que leer siguiendo criterios de calidad litera-

ria o de valor identitario, problema al cual se añaden otros mucho más graves: cómo afecta la corrección política a los juicios de valor y si alguna vez se establecerá una censura académica y educativa de ciertas obras, hoy consideradas canónicas por sus altos méritos literarios.

La corrección política es un instrumento de censura ideológica. Aspira a eliminar de toda la representación en general (sea en la literatura, el cine, la publicidad, los medios de comunicación, internet, etc.) las imágenes que representen de manera negativa las minorías de género, de orientación sexual, las raciales, las anatómicas, las de edad, y otras con la intención de estimular la tolerancia hacia todo tipo de personas humanas. Es una clara protesta contra los excesos de quien se cree la norma de lo humano, es decir, contra los hombres blancos en posiciones de poder a cualquier nivel (irónicamente, las abundantes representaciones negativas de la masculinidad blanca no se incluyen en la protesta).

El problema de la corrección política, además del hecho de que muchas veces quien la practica no reconoce la ironía ni el humor, es que lleva a un callejón sin salida en relación a la literatura del pasado. Es importante evitar que se escriban hoy y en el futuro obras gratuitamente ofensivas pero ¿hay que condenar al olvido las grandes obras literarias del pasado que ahora nos ofenden?

Un ejemplo típico es el ya mencionado clásico de Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*. En 1970 el insigne escritor nigeriano Chinua Achebe lanzó un furibundo ataque contra el racismo de este texto, en el cual se representa a los nativos negros del África colonial bajo dominio europeo (en concreto los del Congo Belga) como bárbaros degradados en dos variantes: personas libres miembros de tribus salvajes y esclavos. Seguramente, Conrad sería el primer sorprendido ya que su novela es para su época manifiestamente anticolonial y muy crítica ante los excesos europeos imperialistas. El ataque de Achebe ha obligado desde entonces a releer todas las representaciones europeas de los países y de las personas bajo dominio colonial desde la perspectiva políticamente muy activa y crítica del postcolonialismo. Este área de conocimiento ha convertido muchas clases universitarias de literatura en espacios de imprescindible adoctrinamiento ideológico a favor de la tolerancia. Lo mismo puede afirmarse de los estudios de género enmarcados en el feminismo y de los estudios *queer*, que reivindican las identidades alternativas a la heterosexual normativa, con sus ataques contra el sexismo de muchísimas obras maestras. No se ha resuelto, sin embargo, el primordial problema de qué hay que hacer con esos textos intolerantes.

En la primavera de 2007 se exigió que se retiraran de las librerías del Reino Unido todos los ejemplares

del volumen *Tintín en el Congo* por las mismas razones que Achebe adujo en relación a Conrad y que ya llevaron a su autor, el belga Hergé, a disculparse años antes de esta protesta. De momento, nadie ha pedido que se retire *El corazón de las tinieblas* porque a diferencia de la cultura popular la literatura aún está a salvo de este tipo de censura. Esto no obsta, por supuesto, para que Conrad pueda ser retirado de las estanterías en el futuro.

La corrección política, y éste es su peor defecto, no siempre se apoya en lecturas bien informadas de los textos que tengan en cuenta en especial el contexto cultural del cual surgieron. Es responsabilidad de los Estudios Culturales, pues, corregir esta carencia sin por eso dejar de defender los ideales de respeto y tolerancia para todo el mundo, tarea dentro de la cual la lectura –y no sólo de literatura, sino de todo tipo de textos en el sentido amplio de la palabra– tiene una importancia crucial. Este es el mensaje que hay que defender.

Bibliografía

- **Abellan, Joan, Pere Ballart y Enric Sullà.** (1997). *Introducción a la teoría de la literatura*. Manresa: Ángulo Editorial.
- **Adorno, Theodor W.** (2001). *Notes de literatura*. Barcelona: Columna.
- **Asensi, Manuel.** (1998). *Historia de la teoría de la literatura*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- **Bloom, Harold.** (2000). *Como leer y por qué*. Barcelona: Empúries.
- **Bloom, Harold.** (1995). *El canon occidental: Los libros y la escuela de las edades*. Barcelona: Columna.
- **Bru de Sala, Xavier.** (1999). *El descrédito de la literatura*. Barcelona: Cuadernos Crema.
- **Calvino, Italo.** (1993). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- **Ceserani, Remo.** (2004). *Introducción a los estudios literarios*. Barcelona: Crítica.

- **Cuesta Abad; José Manuel; Julián Jiménez (eds.).** (2005). *Teorías literarias del siglo XX: Una antología*. Tres Cantos: Akal.
- **Culler, Jonathan.** (2004). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.
- **Eagleton, Terry.** (1993). *Una introducción a la teoría literaria*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- **Eco, Umberto.** (2002). *Sobre literatura*. Barcelona: RqueR.
- **Garrido Gallardo; Miguel Ángel.** (2004). *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis.
- **Guillén, Claudio.** (1989). *Teorías de la historia literaria: Ensayos de teoría*. Madrid: Espasa-Calpe.
- *Hàbits de Lectura i Compres de llibres a Catalunya 2006*. http://www.editorsencatala.org/Editors_catalans/ Estudis.asp.
- **Jauss, Hans Robert.** (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- **King, Stephen.** (2003). *Mientras escribo*. Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo.
- **Marina, José Antonio y María de la Válgoma.** (2007). *La magia de escribir*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.

- **Mira, Joan F.** (2005). *Literatura, mundo, literaturas, y otros discursos sobre hablar y escribir*. Valencia: Universidad de Valencia.
- **Sierra y Fabra, Jordi.** (2006). *La página escrita: Manual de escritura*. Boadilla del Monte: Ediciones SM.
- **Sullà, Enric (ed.).** (1998). *El canon literario*. Madrid: Arqueo.
- **Todorov, Tzvetan.** (2005). *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós.
- **Valverde, José María.** (1982). *La literatura: Qué era y qué es*. Madrid: Montesinos.
- **Vázquez Montalbán, Manuel.** (1997). *El escriba sentado*. Barcelona: Crítica.
- **Woolf, Virginia.** (1999). *Mujeres y literatura: Ensayos de crítica literaria*. Barcelona: Columna.